Over Reference Sh.

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY

Library of

Wellesley College.

PERIODICAL

Presented by

Prof. E. N. Horsford.

No 25435

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/gazettedesbeauxa53pari

GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

VINGT-CINQUIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME VINGT-HUITIÈME

A Quantin imprimeur
J.S. Benoit & Cie à Paris

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1883

25435
[illegible]
711
2
[illegible]
53

LE SALON DE 1883

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1])

III.

Tel est le bilan de ce que j'appelais tantôt la peinture qui s'en va; j'arrive à la partie agréable de cette revue, à la peinture bien vivante.

Il n'y a guère qu'à constater une fois de plus la belle tenue et le succès de nos paysagistes. Ils connaissent la bonne route depuis longtemps; ils visitent gaiement aux alentours tous les petits sentiers frais et ombreux. Chacun selon son goût, ses origines, ses affinités électives, s'est choisi dans notre grande France sa région préférée; les uns se plaisent surtout à peindre l'Océan

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXVII, p. 457.

avec ses grandes vagues, ses aspects changeants, ses falaises abruptes, ses ciels tantôt sereins tantôt assombris; les autres se plaisent surtout à être les peintres de la terre. Entre ces derniers, ceux-ci aiment à regarder les vastes horizons, les landes bretonnes tapissées de genêts et de bruyères qu'enferme au loin une ligne de montagnes, ou les grandes plaines de la Beauce ou de nos pays de l'Est : ceux-là recherchent de préférence les petits coins : un village s'étageant sur la colline, autour de la vieille église, au milieu des prés verts ou des champs cultivés ; une gorge étroite de la montagne ; un moulin paisible au bord d'une rivière ; une petite vallée où court un frais ruisseau parmi les ombrages de juin. La coquette province de l'Ile-de-France a ses peintres ordinaires, et la Normandie aussi a les siens, et la Flandre, et la Lorraine, et la Comté, et l'Auvergne, et les Pyrénées. Remercions-les tous également, ceux qui célèbrent sous tous ses aspects notre chère patrie et nous aident à mieux comprendre combien elle est belle et digne d'être aimée.

Ni Théodore Rousseau ni Corot ne sont plus et le vieux Jules Dupré se repose dans sa gloire ; mais si Turenne et Condé nous manquent, nous possédons du moins leur monnaie. Ce n'est pas exagérer de dire qu'il existe au Salon soixante paysages au moins qui méritent d'être regardés, où l'artiste a mis selon ses forces plus ou moins de talent, mais où du moins son seul but a été d'exprimer sincèrement la nature qu'il avait sous les yeux et l'impression poétique qu'il en recevait. C'est une saine compagne et une saine maîtresse que la nature; le peintre qui a quitté pour de longs mois la fournaise de la grande ville, qui a dit un grand adieu aux conversations des camarades et souvent aussi aux petites passions et aux petites coteries, lorsqu'il a bouclé ses guêtres et qu'il est parti le matin, les pieds dans la rosée, son ombrelle de paysagiste à la main, se sent bientôt plus fort, plus désintéressé, plus vraiment artiste aussi. Ajouterons-nous quelque chose encore : le marchand de tableaux, cet être malfaisant qui a été, qui est toujours le mauvais génie de l'art contemporain, persécute beaucoup moins le paysagiste que ses confrères : il ne vient pas à toute heure le solliciter dans son atelier et lui apporter les suggestions dangereuses. Le temps n'est plus heureusement où le paysagiste mourait de faim ; mais s'il vit aujourd'hui honorablement de sa peinture, il n'aspire pas encore à faire fortune, il ne choisit pas dans le quartier du parc Monceau l'emplacement où il fera bâtir un petit hôtel.

Les paysages, par malheur, ne se décrivent guère. Une prairie, un champ, une route, de l'eau, des arbres, une ligne d'horizon, un ciel, voilà ce que partout on retrouve dans les paysages, et de ces mêmes

éléments sort une infinie variété d'aspects et d'effets. Je ne puis guère qu'énumérer au passage, en oubliant bien des noms, parmi les exposants de cette année, anciens et nouveaux, et M. Lansyer et M. Vernier et M. Boudin et M. Émile Breton et M. Defaux et M. Billotte et M. Demont et M. Devé et M. Casile et Mme Annaly et M. Guillemet et M. Japy et M. Louis Lemaire et M. Lavieille et M. Péraire et M. Morlot et M. Lefortier et M. Sauzay. M. Yon a exprimé avec une remarquable énergie une *Rafale* passant au bord de la mer; la terrible violence de la tempête est partout, dans le ciel noir, dans les arbres que le vent courbe, dans les hautes herbes qui frissonnent, dans les crinières agitées des pauvres chevaux, dans la mer démontée. M. Émile Bastien Lepage a mis une exquise fraîcheur dans la toile intitulée le *Clocher de Damvillers*; on y voudrait seulement un peu plus de fermeté. M. Tristan Lacroix a entrepris un véritable tour de force en traitant *la Gorge aux loups* de la forêt de Fontainebleau dans les dimensions où il l'a fait. Son tableau est l'un des plus grands du Salon : une chevrette au premier plan, des rochers moussus et de gros arbres; au fond, un dessous du bois où filtre le soleil. C'est avec ces motifs qu'il a rempli son vaste cadre. Mais la chevrette, qui écoute inquiète, est charmante; les rochers ont de la solidité, le petit fond est aussi frais que lumineux; félicitons donc M. Lacroix de son audace.

Paris lui-même, toute grande ville qu'il soit, a ses paysagistes, et je veux en citer un tout au moins : c'est M. Lecomte, qui nous a représenté fidèlement le quai de la Tournelle, derrière le chevet de Notre-Dame. Je ne puis malheureusement adresser les mêmes félicitations à M. Loir Luigi pour son *Point du Jour* à Auteuil, à l'heure du crépuscule.

Si j'avais à dire quelle est, entre ces œuvres sincères, le paysage que je préfère, j'irais droit à la *Vallée des Ardoisières* de M. Pelouse. Son premier plan de gazon est d'une fraîcheur délicieuse, toute la sérénité du soir avec l'or du couchant est dans son ciel, qui fait songer au ciel léger d'un Cuyp ou d'un Claude le Lorrain; il eût fallu vraiment bien peu de chose de plus pour que ce tableau fût un chef-d'œuvre.

J'arrive aux portraits. Elle se porte bien, la peinture de portraits; on peut même dire d'elle ceci, qu'elle s'est toujours bien portée. Quels qu'aient été les modes ou les goûts du jour, depuis l'aube de la Renaissance jusqu'à notre temps, quelles qu'aient été les écoles, on a toujours fait de bons portraits; ceux de Holbein sont admirables, et aussi les portraits des primitifs, italiens ou flamands, et ceux de Léonard, et ceux de Raphaël, et ceux de Titien ou de Paris Bordone, et ceux des maîtres flamands ou hollandais, et ceux de Coëllo, d'Antonio Moro ou de Velasquez, et ceux de Reynolds ou de Gainsborough. A tous ces maîtres de pays divers

les Français ne le cèdent en rien ; peut-être même est-ce comme portraitistes que leur supériorité est le plus incontestable. Si l'on a de tous temps fait de beaux portraits, la raison en est bien simple : c'est qu'en dépit de toutes les modes dont il subissait l'influence, le peintre de portraits a toujours subi la nécessité salutaire de regarder en face la nature et d'être vrai. Si l'on en voulait une preuve, il suffirait de jeter les yeux sur ces « portraits du siècle » qui, hier encore, étaient réunis à l'École des Beaux-Arts. Certes, nous sommes bien loin aujourd'hui des Romains et des Grecs de David, des pâles rêveries romantiques et sentimentales de Guérin, de la solennité historique d'Ingres, de la violence de Delacroix, de toutes les conventions d'un genre ou d'un autre qui ont suivi, et cependant cette collection de portraits, signée de tant de noms divers, nous intéresse et nous charme; nous y retrouvons partout la vérité humaine.

Le Salon de 1883 ne le cède à aucun de ceux qui ont précédé, ni probablement de ceux qui suivront, pour la qualité de ses portraits. On y voit bien çà et là nombre d'œuvres où l'auteur s'est appliqué à faire preuve de virtuose de la couleur plutôt que d'observateur de l'humanité. Je crains fort que telle n'ait été la principale préoccupation de M. Carolus Duran dans son portrait de femme en rouge, où j'avouerai que ce que je préfère est le petit bouquet de roses pâles que le modèle tient à la main. Je crains bien que tel n'ait été également le souci de M. Albert Aublet dans son portrait d'enfant assise sur un haut fauteuil. Tel autre encore s'est appliqué surtout à faire le portrait d'une robe de bal ou d'un costume de ville, ou encore d'un uniforme aux bottes merveilleusement lustrées ; mais, en somme, il n'y a point là lieu de s'émouvoir, et c'est bien le modèle lui-même qui tient presque partout aujourd'hui la place d'honneur comme il convient.

Commençons par M. Bonnat. J'abandonne son portrait de femme, qui en rappelle d'autres antérieurs et appelle, à juste titre, plus d'une critique. Mais quel superbe portrait que son portrait d'homme, représentant M. Morton, le ministre des États-Unis à Paris. Comme la figure entière est bien posée, comme la tête, bien éclairée, est individuelle et vivante autant que bien modelée; comme l'œil humide et un peu vague est bien l'œil d'un vieillard!

A côté du portrait de M. Bonnat, je tiens à mentionner aussitôt les deux portraits de M. Paul Dubois; l'un, une jeune fille, placée sur un fond un peu triste, un peu noir, mais merveilleusement modelée, et, on peut assurer, ressemblante, sous la peau de laquelle court un sang jeune et frais; l'autre, que, pour mon goût, je préfère encore, le petit portrait

de M. le docteur Parrot. Jamais physionomie plus curieuse et plus originale ne fut rendue avec plus de vérité.

Et j'énumère, en courant, bien d'autres portraits intéressants. Celui de M. Bergh, celui de M. Désiré Dubois, celui de M. Bretegnier, le portrait de M. le général Mellinet, un peu lourdement maçonné par M. Élie Delaunay; le portrait de femme de M. Desboutin, sur lequel se lit toute

PORTRAIT, PAR M. F. GAILLARD.

(Croquis de l'artiste.)

une vie; le portrait de M. Edelfeld, celui de femme âgée de M. Gaillard, celui de M. Grangeneuve par M. Layraud; les portraits de M. Healy, de M. Leloing, de M. Story, de M. Parrot, ceux de M. Paupiot, de M. Wencker et de M^lle Schwartz. — C'est un joli profil, bien que d'une exécution par trop sommaire, que cette jeune religieuse qui a servi de modèle à M. Henner. Ce sont de jolies fillettes que ces quatre enfants réunies par M. Sargent dans un cadre un peu trop vaste et parfois un peu vide. C'est une bien jolie adolescente que celle que M. Renouf s'est donné le plaisir de peindre dans la pleine lumière du grand air; tout est vibrant et comme

caressé par le soleil en ce jeune visage; je ne reprocherai guère à l'artiste que la forme ovale de son cadre qui découpe la vision d'une façon bien étrange.

M. Roll nous présente deux portraits pour un : l'un, celui d'une femme vêtue d'une élégante robe noire ; l'autre est, sauf votre respect, le portrait d'une jeune génisse cotentine au pelage blanc et roux, et ce portrait n'est pas le moins remarquable des deux.

M. Fantin-Latour ne se pique point d'être un coloriste brillant et aimable. Il voit la réalité au travers d'une sorte de brume grise et triste; mais il n'est point d'artiste ni plus consciencieux ni plus sincère, et jamais Hollandais n'a fait portrait plus honnête ni plus attachant que celui de la jeune femme qu'il nous représente cette année, assise sur un pauvre canapé de velours rouge, aux formes vieillottes et aussi éloigné que possible du luxe banal des millionnaires de notre temps.

Je veux finir en disant un mot d'un des plus excellents portraits de ce Salon, celui de M. Lehmann. Il nous montre une jeune femme prête à sortir ; elle a mis sur ses épaules sa petite pèlerine de peluche et rabattu son voile sur le visage, elle serre contre elle son ombrelle tandis qu'elle achève de boutonner ses gants. Ce mouvement de la femme prête à sortir est saisi sur le vif ; aucun détail de la toilette ne tire l'œil, aucune note de couleur n'est tapageuse ; c'est la femme honnête et simple qui, pour jolie qu'elle se sente, ne veut point être remarquée dans la rue. Peindre une figure de jolie femme au travers d'un voile, ce pouvait être pour un artiste la tentation d'un tour de force périlleux ; il n'y paraît même pas ici. Le visage est charmant, la taille élégante ; on peut féliciter également et l'artiste et le modèle, mais ce qui appartient bien à l'artiste c'est son goût, c'est l'exquise harmonie de l'ensemble, et ce sentiment discret de l'exécution qui ne fait que mieux subir le charme de cette vision distinguée.

J'oubliais un portrait, et je m'en ferais reproche, car c'est par l'harmonie qu'il vaut, lui aussi : c'est le portrait où M. Whistler a représenté sa mère. Ce qu'il faut louer surtout, c'est l'unité d'impression qui se dégage de cette peinture, c'est l'accord de la couleur et du sujet; c'est la vérité de la pose de cette vieille femme assise; c'est la paix qui est sur son visage et qui est aussi partout autour d'elle. J'aurais plus d'une réserve à exprimer sur les procédés de M. Whistler qui est né, à mon avis, plus graveur que peintre, mais je serais injuste si je n'exprimais, dès aujourd'hui, le respect qu'imposent, même à ceux qui peuvent contester son système, sa sincérité, sa puissance de volonté, sa patiente observation et sa conscience d'artiste. Malheur, je le crains, à qui s'effor-

J. Whistler pinx

Gazette des Beaux Arts.

PORTRAIT DE MA MÈRE.

(Salon de 1883.)

H. Guérard sc.

Imp. Eudes.

cerait à l'imiter! Mais il est bien lui-même, et c'est là dans l'art ce qui compte surtout.

L'eau-forte de M. Guérard exprime exactement le caractère de cette belle œuvre.

Je viens de parler des portraits à l'huile; que l'on me permette une seule excursion dans les salles réservées aux dessins et aux cartons, en faveur du portrait de M^lle^ Sanlaville, danseuse de l'Opéra, par M. René Gilbert. La tête est aussi vivante qu'elle est jolie; c'était un art charmant que celui du pastel, et nous lui devons quelques-uns des chefs-d'œuvre du XVIII^e^ siècle. Il excelle en particulier à représenter la lumière de la rampe, les décors, toute la vie un peu factice et si amusante du théâtre. Il faut remercier M. Gilbert de s'appliquer à le faire revivre avec un talent aussi jeune et aussi bien doué et souhaiter qu'il trouve quelques imitateurs.

Mais ce qui tient le plus de place à cette exposition, ce qui y tient la grande place, et je puis ajouter la place d'honneur, ce sont les tableaux empruntés à la vie contemporaine, les sujets tirés de la réalité où l'humanité, dans sa complexité, s'agite devant nous.

Et ici, avant d'entrer dans l'examen des ouvrages, je voudrais d'abord bien expliquer ce que doivent être, pour nous intéresser vraiment, ces sujets empruntés à la réalité.

Ç'a été longtemps une théorie comme officielle, en France, que de la vie contemporaine ne pouvaient sortir que des tableaux de genre, et que leur dimension ne devait jamais dépasser celle d'un petit cadre. On est bien revenu de cette théorie, et nous ne nous étonnons pas plus aujourd'hui de voir traiter dans les proportions de la nature humaine une scène de la campagne ou de la ville qu'une page d'histoire ou un sujet religieux. A vrai dire, ce n'est ni la hauteur des personnages ni la longueur ou la largeur de la toile qui font la grande peinture, mais l'élévation du style. Le *1814* de M. Meissonier est aussi bien de la grande peinture que l'*Héliodore* ou la *Bataille de Constantin*, de Raphaël. Mais ce que nous demandons au peintre qui cherche l'inspiration dans la vie qui l'entoure, c'est d'être peintre d'abord et de ne pas chercher à nous intéresser par d'autres moyens que ceux auxquels il peut demander son succès légitime.

Sitôt que nous le voyons se préoccuper de l'idée plus que de la peinture, chercher un sujet ou mélodramatique ou sentimental, affectant des prétentions ou morales ou sociales, nous nous méfions aussitôt; nous lui en voulons d'avoir voulu en quelque sorte forcer notre attention et spéculer sur notre sensibilité. Faites de la littérature ou écri-

vez de gros traités, si vous voulez démontrer quelque chose ; l'art ne se prête pas aux théories, et s'il arrive à prouver, ce n'est jamais que quand il y songe le moins. Jamais on ne fit de sermon moins convaincant contre l'ivresse que le tableau mal venu intitulé, par M. de Beaulieu, l'*Alcool*. Les malheureux sans abri, entassés par M. Pelez sur un banc, pourraient me toucher, si l'artiste n'avait songé qu'à les bien peindre : mais j'aperçois sur le mur, derrière le banc où ils sont réfugiés, une demi-douzaine d'affiches parisiennes annonçant des bals, des réjouissances et des fêtes ; je vois la leçon morale que l'auteur prétend m'imposer, et il n'en faut pas davantage pour que je résiste. M. Jenoudet intitule *Novembre* une peinture où l'on voit une vieille femme éplorée à côté d'une pauvre fillette qui se meurt de la poitrine ; il est trop évident qu'il a cherché une partie de son succès, non pas dans son art, mais dans l'inévitable commisération inspirée par une telle scène : et je n'en suis que plus disposé à voir les défauts de son œuvre. Un autre nous montre un enterrement dans un cimetière par une froide journée d'hiver ; je ne lui fais point reproche d'avoir choisi ce sujet, mais il a trop compté sur ce sujet seul pour nous attendrir, et le spectateur passe indifférent. M. Bettanier nous montre le désespoir d'un pauvre enfant de la Lorraine arrivé à l'âge de vingt ans et condamné à revêtir l'uniforme du soldat prussien ; la mère en pleurs cache son visage avec ses mains ; le vieux père mourant, ancien soldat et qui a gagné au service de la France une croix d'honneur que nous voyons pendue à la muraille, verse ses larmes les plus amères. Certes, le sujet est émouvant et douloureux ; il n'est non plus que trop vrai ; mais j'aperçois ici encore que c'est d'abord le sujet qui a tenté le peintre, et j'en suis plus refroidi que touché. Je n'en veux pas à M. Giron d'avoir exposé, grandeur nature, un tableau des équipages qui défilent un jour de courses devant la Madeleine : mais son tableau est intitulé les *Deux sœurs* ; nous y voyons une femme du peuple accompagnée de son mari, un ouvrier, et de trois enfants, qui, d'un geste aussi peu français que possible, soit dit entre parenthèses, l'index et le petit doigt tendus, désigne avec mépris et injurie une femme en superbe toilette, indolemment renversée dans un équipage. Cette prétendue leçon morale me gâte le tableau de M. Giron. Je pourrais choisir bien d'autres exemples encore ; ceux-ci suffisent.

J'aime mieux parler des artistes qui ont regardé la vie sainement, simplement, sans autre souci que celui de leur art, qui l'ont observée en sa familiarité touchante, tantôt souriante, tantôt tragique, et l'ont exprimée comme ils l'avaient vue.

Voici le *Départ des pêcheurs après un gros temps* de M. Le Sénéchal. A droite dans le ciel les nuages noirs s'éloignent ; plusieurs barques sont

LE JOUEUR D'ORGUE, PAR M. UHDE. — (Dessin de l'artiste.)

déjà parties, d'autres se préparent et hissent la voile; sur le quai, tout le mouvement d'un départ; au premier plan, une vieille femme assise qui regarde avec une longue vue. Que s'obstine-t-elle à suivre aussi longtemps qu'elle le pourra? Évidemment la barque chère qui disparaît à l'horizon, où sont le mari et les enfants. Puisse la barque revenir saine et sauve!

L'*Attente* de M. Haquette est comme la contre-partie du tableau de M. Le Sénéchal. Appuyée sur un cabestan, une femme regarde et ses yeux interrogent l'Océan sur lequel rien encore n'apparaît; à ses pieds une petite fillette joue, insoucianle. Rien de forcé dans le mouvement ni dans l'expression; et c'est précisément de cette simplicité et de cette vérité que se dégage l'émotion.

Il n'est pas besoin de choses bien extraordinaires pour nous intéresser; le plus humble, presque le plus insignifiant détail y suffit, si l'artiste a su être naïf et sincère. Voici le *Joueur d'orgue* de M. Uhde. Nous sommes dans un petit village hollandais; les hommes sont dehors, occupés aux champs; les femmes, que le beau temps a fait sortir, raccommodent, tricottent ou épluchent leurs pommes de terre devant la porte des maisons. Tout à coup des sons retentissent : c'est le joueur d'orgue de Barbarie qui arrive au bout de la ruelle. Aussitôt tous les travaux s'arrêtent; on voit toutes les petites filles curieuses qui courent aussi rapidement que le leur permettent leurs gros sabots, afin d'approcher davantage de la musique et de mieux entendre. Tout cela n'est rien, et tout cela est charmant.

Ce n'est pas un sujet bien rare et bien extraordinaire non plus que des petites filles qui sortent de l'école et vont retourner dans leurs familles; il n'en a pas fallu davantage cependant à M. Geoffroy pour faire un excellent tableau. Sans recherche de l'esprit, sans désir ou d'embellir ou de pousser à la charge, il a représenté, avec leurs mouvements justes et naturels, ces deux douzaines de fillettes, les unes gentilles, les autres de francs laiderons qui fréquentent l'école communale. C'est cette vérité et cette variété de la vie qui nous plaisent; la petite fille droite et immobile qui attend au centre que la jeune maîtresse ait fini de réparer le nœud de sa cravate, est l'exactitude même.

Ils ont leur charme aussi et le doivent à la même cause, les *Forgerons* de M. Soyer, dont les uns jouent aux cartes, tandis que les autres regardent. J'aimerais mieux encore les voir travaillant les uns et les autres. Il suffit à M. Beauvais d'une *Gardeuse d'oisons* pour nous intéresser; d'un *Repos dans les champs*, à M. Beauverive; d'une *Danse bourguignonne* naïve et prise sur le vif, à M. Perret; d'une coquette *Idylle sur la plage*, à M. Blayn; de *Femmes assises sur les dunes*, à M. Artz; d'une *Partie de*

dominos à la cantine, à M. Girardet; d'une *Paysanne entrant dans l'église* et prête à tremper ses doigts dans le bénitier, à M. Sautai. Et M. Jean Béraud ne nous intéresserait pas moins avec sa *Brasserie* ou sa *Prière*, si sa Parisienne qui vient d'entrer dans l'église ne nous semblait bien plus occupée de bien porter sa robe coquette que de prier; si dans sa *Brasserie*, où d'aimables et obligeantes personnes font le service et poussent les clients à la consommation, nous ne voyions l'artiste plus occupé de peindre les reflets des becs de gaz que de nous peindre en toute franchise ce petit coin médiocrement édifiant des mœurs parisiennes.

Il a plu à M. Béroud de nous montrer, dans un coin du *Salon carré* au Louvre, une demi-douzaine de visiteurs regardant, les yeux en l'air, ou se reposant sur un banc. Tout un pan de la salle se présente à nous avec les copies de Véronèse, de Rubens, de Giorgione, du Corrège, voire avec les copies des copies : le tout grandeur nature. C'est bien de l'honneur pour un tel sujet! Au surplus, la peinture est bonne; nous ne réclamerons pas.

Mais enfin il y a dans la vie des choses plus nobles que d'autres; il y a, parmi l'infinie curiosité, des spectacles plus dignes d'être regardés. Ou plutôt, il y a, jusque dans les actes les plus simples en apparence et les plus vulgaires, une poésie pénétrante; c'est au moment où l'artiste l'a comprise et où il est capable de l'exprimer que commence le grand art.

Et je voudrais finir en m'arrêtant à cinq ou six tableaux qui sont, à mes yeux, l'honneur de ce Salon, que je n'hésiterai pas à mettre au rang de n'importe quel tableau d'histoire ou de n'importe quel tableau religieux. Si l'on ne trouve pas que ce soit là du grand art, je demanderai à mon tour : qu'est-ce donc que le grand art?

M. Lhermitte, dont le talent n'a cessé de grandir depuis plusieurs années, exposait l'an dernier la *Paye des moissonneurs;* il revient à ses moissonneurs cette année encore. Nous sommes au mois d'août dans un grand champ de blé que le faucheur abat; à côté de lui, deux femmes ramassent le blé qui tombe et le rangent en javelles. Le faucheur s'est un moment arrêté, et de son avant-bras droit il essuie la sueur qui ruisselle de son front; la besogne est rude et le métier pénible, mais c'est la vie. C'est la vie courante, c'est la vie vulgaire, et chaque été on peut voir ce spectacle d'un bout à l'autre de la France; et pourtant, ce qui manque à cette vulgarité ce n'est ni la grandeur ni la poésie : ce tableau nous le prouve bien. J'y voudrais seulement un peu moins de lassitude, et comme d'abattement, dans le mouvement de l'homme. Certes, la chaleur est terrible et les heures de travail ont été déjà longues, toute une vie de dur

labeur est écrite sur ce visage : mais les muscles de ce travailleur sont robustes, et il est le fils d'une race forte ; en dépit de sa fatigue, il ira vaillamment jusqu'au bout de la journée, et je voudrais que le peintre nous l'eût mieux fait sentir.

A ce tableau de M. Lhermitte je préfère encore, pour ma part, le second tableau du même auteur, la *Fileuse*. Il se compose d'une seule figure. Une femme est assise sur un escabeau devant son rouet, le manche de sa quenouille passé dans la ceinture de sa robe. Mais comme cette figure est saine et robuste ! Ne lui demandez ni la régularité des traits ni l'élégance de la Parisienne ; elle est une vraie paysanne, bien portante de corps, simple d'intelligence et que ne hantent point les malsaines rêveries ; elle accepte sans se plaindre sa destinée ; ses jours réguliers s'écoulent après les jours, sans autres pensées que son travail, le ménage à soigner, les enfants à élever ; tout sur elle comme autour d'elle est simple, mais propre et bien soigné. C'est une femme comme il en faut souhaiter beaucoup à la France pour la santé physique et morale de la race.

Bien différent est le *Bureau de bienfaisance* de M. Gervex. Nous voici à Paris, en hiver ; la neige tombe, et nous la voyons par les fenêtres qui s'attache aux branches des arbres et sur les toits voisins. Ici toutes les misères — misère noire ou misère décente — se sont donné rendez-vous. L'employé correct et indifférent se tient au grillage, et derrière le grillage nous voyons la tête plus indifférente encore du fonctionnaire chargé de vérifier les bons de bienfaisance et de les acquitter. Parmi les pauvres clients, les uns viennent d'être payés et s'en vont ; les autres, debout près du guichet, vont présenter leurs bulletins, d'autres, assis sur un banc, attendent leur tour avec résignation. Sur tous les visages, dans toutes les attitudes, sont peintes, avec cette sorte d'abandon qui est peut-être le plus triste effet de la souffrance, ces douleurs de l'humanité, la tristesse, l'humiliation, les ravages du froid et de la faim.

Voici un autre tableau, triste aussi : les *Deuillants* de M. Tattegrain. Un marin est mort à la mer ; la veuve qui tient la croix de l'église à la main, escortée de ses deux enfants, s'avance dans l'eau vers le cadavre que portent deux matelots. La funèbre cérémonie commence qui ne s'arrêtera plus qu'au cimetière ; la mer est grosse, le ciel gris ; tout est bien d'accord pour nous faire partager l'infortune de ces pauvres gens. Que l'on nous dise où l'on trouvera mieux, dans l'histoire ou dans la légende, les larmes humaines que dans ces tristesses et ces deuils de la vie de tous les jours !

Et maintenant, à côté des tristesses de la vie, ses joies. Est-il donc besoin d'aller chercher la vierge Marie pour trouver l'image d'une mère

adorant en extase son enfant? Est-il besoin de peindre une Sainte famille pour nous émouvoir avec un père et une mère guidant les premiers pas de leur enfant, et tout entiers à cette joie? N'est-elle pas de tous les jours, comme elle est de tous les temps et de toutes conditions? Et, si l'on veut nous émouvoir avec cette peinture du premier amour, poétique entre tous, s'éveillant en même temps dans deux jeunes cœurs, qu'est-il encore besoin

FRAGMENT DU TABLEAU DE « LA MOISSON », PAR M. LHERMITTE.

(Dessin de l'artiste.)

d'aller chercher Roméo et Juliette sous leurs beaux costumes de la Renaissance, parmi l'enivrement d'une fête masquée, et n'est-elle pas partout autour de vous, à la campagne comme à la ville, cette éternelle idylle de la vingtième et de la dix-septième année?...

Trois peintres nous la font voir, cette année, en même temps : M. Israëls, M. Bastien-Lepage et M. Jules Breton.

Le *Beau temps* de M. Jozef Israëls nous représente un jeune paysan et

une jeune paysanne marchant côte à côte à travers les grandes plaines hollandaises. Où vont-ils? peu importe ! De quoi parlent-ils? peu importe encore ! Ce qu'ils écoutent l'un et l'autre, bien plus que les mots qu'ils échangent, c'est la chanson de la jeunesse qui chante dans leur cœur. Quel dommage que M. Israëls, peintre honnête et consciencieux s'il en fut et dont la renommée n'est plus à faire, voie toujours la nature au travers d'un brouillard cotonneux! C'est en ce mois de juin, que veut peindre son *Beau temps*, qu'il me souvient d'avoir justement visité la Hollande. Comme elle m'est apparue autrement claire, limpide et lumineuse!

On ne reprochera certes pas à M. Bastien-Lepage d'avoir dans l'œil un peu de brouillard. Il voit tellement clair, au contraire, que pour lui les plans s'effacent, pour ainsi dire, et qu'il n'y a plus d'air dans ses toiles; il est par là un disciple de l'art japonais, plus encore, ce semble, que de l'art français. Son *Amour au village* est un des meilleurs tableaux qu'il ait exposés depuis trois ou quatre ans. Deux personnages en occupent le centre, séparés par une clôture en palissades. Un jeune ouvrier en manches de chemise, un grand tablier de cuir sur la poitrine, divisé par le bas et qui s'attache autour des jambes ; le gars a dix-huit ou dix-neuf ans. Si la jeune fille qui se tient debout de l'autre côté de la clôture a quatorze ou quinze ans, c'est bien le plus. — Voilà de précoces amoureux! Et leur amour a bien aussi toute la gaucherie de la première jeunesse. Ils ne se regardent pas; lui, d'un air embarrassé, frotte d'une main les doigts de l'autre main et semble, sur ces doigts, chercher avec obstination ce qu'il peut trouver à dire; elle, dont nous ne voyons que le dos et le contour de la joue, tournée vers la maison qui est au fond, tenant une fleur à la main, ne paraît pas beaucoup plus à l'aise. Ils se comprennent pourtant, ceux-là aussi, n'en doutez pas! La figure du jeune homme est peinte avec franchise et vigueur; la tête de la jeune fille, avec la tresse courte de cheveux qui lui tombe sur le cou, est charmante. Pourquoi faut-il, hélas! que les tons crus et bariolés de la verdure qui les entoure, des fleurs et des légumes du jardin, fassent sur notre œil un si désagréable effet? On voudrait être tout entier à la poésie de la scène. Il n'y a point à dire, cette irritante verdure, ces violets et ces roses irritants vous obligent à les voir et à les regarder, si peu dignes qu'ils en soient. Ah! les importuns et les fâcheux maudits!

C'est par où le *Matin* de M. Jules Breton me paraît si bien supérieur à l'*Amour au village* de M. Bastien-Lepage. M. Jules Breton est un poète, et il l'a prouvé, même la plume à la main : mais c'est surtout lorsqu'il tient ses pinceaux qu'il est vraiment poète. Et le poète, c'est d'abord l'homme qui a le sentiment de l'harmonie et sait faire tout concourir à

une même émotion. Nous voici dans ces grandes plaines du Nord, où les herbages sont si gras, où l'herbe pousse si dru. Un jeune homme et une jeune fille se sont arrêtés en face l'un de l'autre, se regardent et causent; une petite rivière au cours sinueux les sépare. Elle est belle et fièrement campée, comme une figure antique, cette jeune fille qui se tient debout, appuyée sur son grand bâton; il est plein, lui aussi, de simple élégance, ce jeune paysan qui a ôté son chapeau et se tient en face d'elle, un peu timidement. C'est le matin; le soleil perce le brouillard; au travers de la brume qui se lève, on aperçoit dans le lointain la ligne des collines; plus on regarde ce tableau, plus il s'éclaire par degrés; la chaude lumière, filtrant au travers des vapeurs légères, se répand dans l'atmosphère, dore le tapis de la prairie, met dans l'eau du ruisseau l'ombre de la berge; l'ensemble est plein de fraîcheur, de paix, de sérénité et de joie; tout chante la vie et l'amour autour de ces jeunes gens, comme en eux-mêmes. Voilà bien des années déjà que M. Jules Breton, qui a été le premier comme le plus glorieux disciple de Millet, combat le bon combat en faveur de la peinture moderne; je ne sais s'il a jamais été mieux inspiré que dans ce petit tableau qu'il nous montre cette année.

Ce n'est plus une idylle, c'est une scène de la vie réelle, pleine d'une tragique grandeur, qui a tenté M. Renouf. Une tempête affreuse est déchaînée; le ciel est noir, la mer sombre et furieuse : le bateau-pilote est parti pour aller porter secours au navire en détresse que l'on entrevoit tout là-bas sous l'orage. Sur la barque, quatre hommes ramant de toutes leurs forces : à l'arrière, le pilote debout, l'œil fixé vers le point à atteindre, s'applique à gouverner avec la rame; en ce moment même, une énorme vague soulevant la frêle embarcation menace de l'engloutir sous un paquet de mer. La barque est lancée, et comme emportée, d'un merveilleux mouvement; mais ce qui surtout est superbe, c'est la vérité grandiose en sa simplicité des personnages qui la conduisent. Aucun d'eux ne songe à poser pour le spectateur, aucun d'eux même ne songe à l'acte héroïque qu'ils vont accomplir et dans lequel ils jouent leur vie : ils sont tout entiers à une seule chose, à leur effort, à leur lutte contre le terrible élément; leurs yeux ouverts ne regardent rien, ne voient rien; c'est dans les muscles de leurs bras qu'est passée toute leur âme. Ah! les braves gens! Ceux-là mêmes ne peuvent leur refuser leur admiration qui voudraient le moins être à leur place. J'ai vu des spectateurs blâmer M. Renouf des proportions qu'il a choisies pour traiter son sujet; ils auraient voulu une mer moins vaste et une barque plus petite. Je ne saurais m'associer à leur critique : qu'est-ce donc que le grand art, si une telle scène n'est pas digne de lui! Pour moi, je le déclare, ces humbles

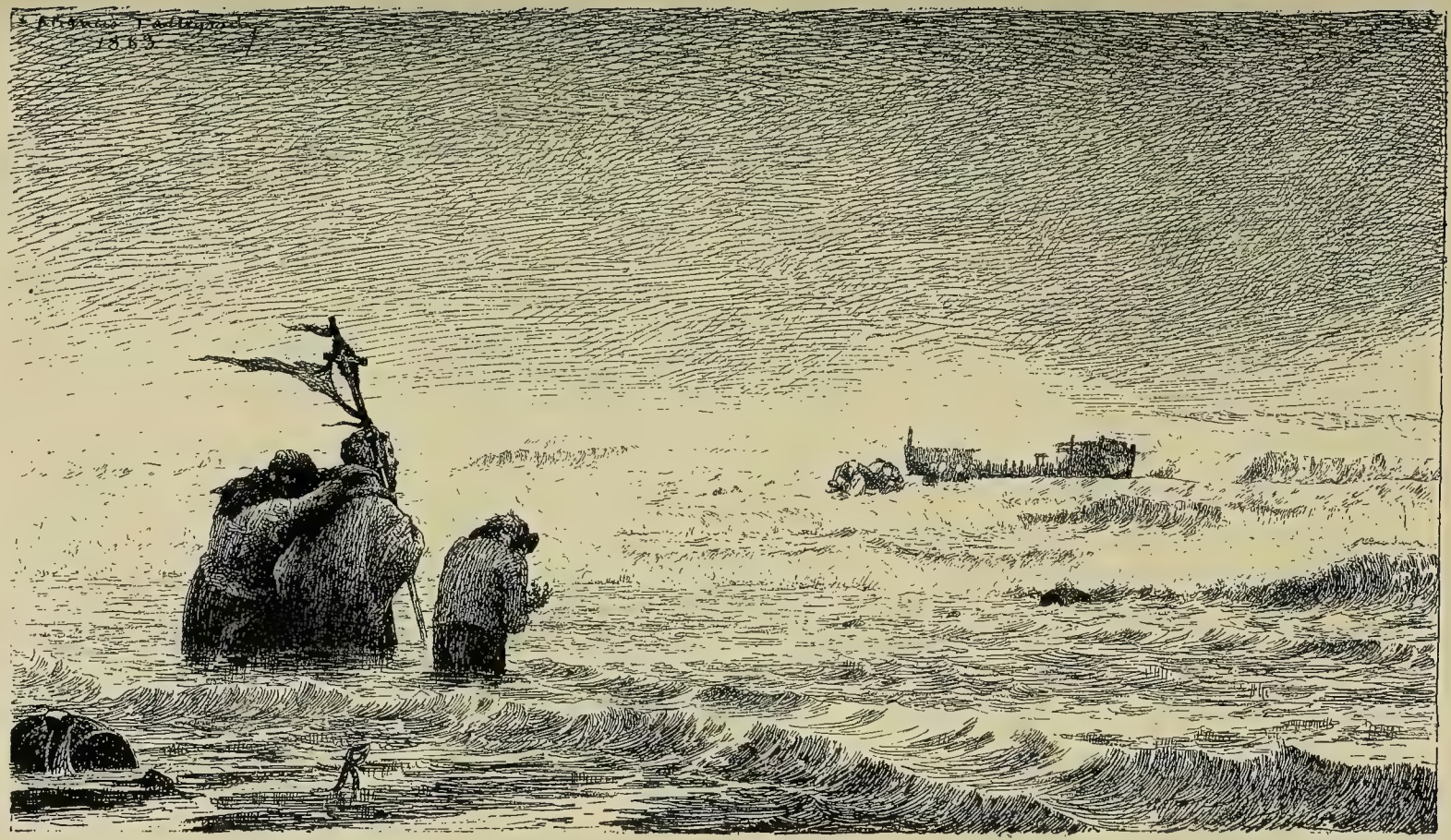
héros m'émeuvent pour le moins autant qu'un Léonidas prêt à mourir aux Thermopyles ou que les Horaces jurant devant leur vieux père de bien combattre pour la patrie. Si j'avais eu l'honneur d'être l'un des exposants chargés de décerner la médaille d'honneur, j'aurais eu grand'peine à donner ma voix à un autre qu'à M. Renouf.

Je termine ici cette revue bien sommaire. J'ai parlé seulement des chefs de file, de ceux qui conduisent le mouvement et tiennent haut le drapeau. Si j'avais dû énumérer ceux qui marchent à leur suite, non sans talent ni sans honneur, c'est plusieurs douzaines de noms qu'il m'eût fallu citer. S'il est un trait qui frappe dans cette exposition de 1883, c'est précisément le nombre des artistes, grands ou petits, qui s'appliquent à regarder la vie contemporaine à la ville ou à la campagne et à la peindre sous tous ses aspects. Ceux mêmes qui n'ont su montrer que de la bonne volonté méritent de n'être pas découragés. — Je le répète une dernière fois; la poussée est générale : la brèche est ouverte, la place est prise.

Il ne me reste plus qu'à conclure.

Il faut nous y résigner, bien qu'on puisse le regretter à plus d'un titre, ce n'est que par exception que nous pourrons rencontrer, dans la génération qui s'avance, un peintre d'histoire éminent ou un peintre religieux convaincu. Ce n'est que par exception non plus que nous y rencontrerons un glorieux interprète de la fable ou de la légende. Peut-être est-ce là un des effets, entre bien d'autres, de cette démocratie qui depuis un siècle n'a cessé de monter. Toutes les choses du passé, quelles qu'elles soient, ne sont jamais bien comprises que d'une société d'élite, instruite et même un peu raffinée. Il ne faut pas demander au suffrage universel de s'intéresser à la Bible ni à Homère; les Grecs et les Romains sont bien loin de lui, et même le Moyen âge, et même la Renaissance, et même le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècles. Ce qu'en revanche il connaît bien et comprend, c'est la vie contemporaine. Si quelque chose l'intéresse, c'est la peinture de cette vie; si quelque chose l'émeut, c'est elle; si quelque chose lui fait comprendre la morale, le devoir, la poésie, c'est cette vie, encore et toujours. Dans ces tableaux, il reconnaît et il retrouve ce qu'il a vu et senti, et si l'artiste en sait profiter pour faire vibrer son âme, pour la rendre plus fière et plus généreuse, le but de l'art sera atteint.

J'ai oublié dans ma revue le *Départ des conscrits* de M. Delance. Que l'on me permette de réparer cet oubli. C'est le jour des séparations, où les jeunes gens de vingt ans qu'appelle sous les drapeaux le service de la patrie se pressent sur le quai d'une de nos gares parisiennes. Le train est prêt, la locomotive lance sous la voûte vitrée ses flocons de



LES DEUILLANTS, PAR M. TATTEGRAIN. — (Dessin de l'artiste.)

vapeur ; on s'embrasse, on se dit adieu ; les mouchoirs s'agitent et les casquettes aussi. Il y a là des adieux de bien des sortes différentes. Mais, entre tous ces groupes, voici un brave homme de patron, vêtu de son tablier de cuir, qui donne à l'un des conscrits une large poignée de sa grosse main bien ouverte ; il a tenu à faire la conduite à son ouvrier, et l'on a été tout à l'heure sur le comptoir trinquer ensemble une dernière fois ; on sent une larme au coin de son œil et, dans sa poignée de main, il lui dit : — « Va, mon garçon, fais bien ton devoir ; il y aura toujours au retour du travail pour toi à la maison et de la bonne amitié. »

On demande où est la poésie? Mais elle est là, la poésie, si on sait la voir ! Elle est dans les actes les plus vulgaires aussi bien que dans les plus beaux récits de l'histoire ou les plus admirables symboles de la foi de tel ou tel âge. L'humanité est toujours vivante, toujours noble et vaillante, toujours agissante. Nos costumes sont aussi intéressants que ceux des autres siècles ; nos physionomies sont aussi expressives, nos mouvements sont aussi vrais. Ce qu'au XVII^e^ siècle les maîtres hollandais et flamands ont fait avec gloire pour leur patrie, pourquoi donc les maîtres français du XIX^e^ siècle ne le feraient-ils pas pour la leur? Non ! le grand art ne s'en va pas, il se transforme seulement, ou plutôt il renaît chez nous !

Je ne suis point de ceux qui observent avec inquiétude cette transformation. Je suis de ceux, au contraire, qui la saluent avec confiance. Les années de crise et d'anarchie de l'école française sont finies ; la déroute des écoles surannées s'achève dans la confusion ; la voie nouvelle est désormais libre et largement ouverte. Je me garderai de jouer au rôle dangereux de prophète ; mais je serais cruellement déçu si tant d'efforts courageux, patients et obstinés devaient avorter ; il faudrait pour cela que la jeunesse française manquât de cœur et d'énergie, et fît banqueroute à elle et à nous ! Ou je me trompe fort, ou ceux qui vivront en 1890 sont destinés à voir de beaux tableaux.

Et maintenant, je veux dire un dernier mot à cette jeunesse. Qu'elle ne s'endorme pas, si elle a souci de notre gloire nationale artistique ; le moment n'est pas venu pour nous, Français, de nous endormir. Le temps n'est plus où le monopole de l'art semblait appartenir à la France, comme au XVI^e^ siècle il appartenait à l'Italie ; où la peinture était elle aussi, en quelque sorte, un article de Paris. Les frontières de l'art sont comme tombées ; une émulation s'est emparée de toutes les races ; partout, avec une égale ardeur, on s'exerce à dessiner, à peindre, à regarder la nature, à observer la vie. Si les étrangers se sont mis, sans orgueil, à notre école, ç'a été pour apprendre de nous-mêmes à mieux lutter contre

nous, avec l'espérance secrète de nous vaincre un jour. Parmi les artistes que j'ai nommés, c'est un Hollandais que M. Israëls, c'est un Saxon que M. Uhde, c'est un Suédois que M. Bergh, ce sont des Américains que M. Whistler, que M. Story, que M. Sargent, que M. Pearce, et si l'on feuillette le catalogue du Salon la proportion y est extraordinaire et effrayante du nombre des étrangers admis. Nous n'avons qu'à nous bien tenir si nous voulons conserver à la France, ici comme ailleurs, la suprématie qui lui a longtemps appartenu ! Un peuple qui a été grand ne peut pas se résigner à la médiocrité honorable ; le jour où il accepte la déchéance il s'efface de lui-même. Haut donc les esprits et les courages ! Nous ne conserverons notre rang dans la grande mêlée des peuples qu'à la condition d'en être dignes et de faire incessamment nos preuves glorieuses. Il ne s'agit plus pour nous d'avoir été les premiers hier : il s'agit de rester les premiers toute la journée d'aujourd'hui et de rester les premiers demain encore !

CHARLES BIGOT.

OBSERVATIONS SUR DEUX BUSTES

DU

MUSÉE DE SCULPTURE DE LA RENAISSANCE

AU LOUVRE

I.

Le Musée du Louvre possède et a exposé, pendant quelques années, une remarquable sculpture de marbre qui n'a pas été jusqu'ici appréciée à sa véritable valeur. C'est le buste d'un « homme jeune dont les cheveux longs sur les côtés sont coupés droit sur le front. Un collet de fourrure traversé par une grosse chaîne cache en partie le vêtement qui laisse voir entièrement le cou[1] ». A sa première production en public à Paris, en 1851, M. le baron de Guilhermy reconnut du premier coup, dans ce marbre, l'œuvre d'un sculpteur italien de la fin du xv^e^ siècle, et il exprima son opinion dans les *Annales archéologiques*[2], au milieu d'une série d'articles qui forment le travail le plus approfondi dont le musée de la Renaissance ait été l'objet. Quelques années plus tard, en 1856, la pièce figura à la page 40 de la *Description des sculptures modernes*, sous le n° 78. Puis elle disparut du catalogue

1. *Description des sculptures du Moyen âge et de la Renaissance*, par M. Barbet de Jouy. Hauteur du marbre, 0^m^,550.

2. T. XII, p. 298, année 1852.

dans l'édition suivante et rentra au magasin. Elle vient de revoir le jour lors de la dernière installation de la salle de Michel-Ange, organisée en mai et juin 1881 sous l'administration de M. Barbet de Jouy.

La destinée de cette pièce est assez curieuse. Pour venir au Louvre enrichir les salles de la sculpture moderne, elle avait été tirée des magasins du musée de Versailles. On sait à quoi furent affectés, de 1830 à 1848, les magasins de cette résidence nationale. C'était un dépôt

PORTRAIT D'HOMME.

(Sculpture italienne de la fin du XV^e^ ou du commencement du XVI^e^ siècle. — Musée du Louvre.)

où l'on entassait et où l'on venait chercher les portraits des personnages célèbres, au fur et à mesure des besoins historiques et iconographiques créés par l'aménagement du palais, et des convictions plus ou moins raisonnées qui naissaient sur l'identité de ces portraits. La critique n'avait pas encore pénétré, avec le regrettable Soulié, au milieu de cet encombrement. Dans cet arsenal où se recrutaient un peu au hasard les héros de pierre ou de plâtre, les grands hommes de marbre et de stuc, notre buste avait le plus brillant avenir. On le soupçonnait de représenter « un roi du temps des Croisades ». C'était le grade le plus élevé auquel, d'après les idées du temps, un objet d'art pût alors aspirer. On

le réservait donc pour les plus hauts emplois, lorsque la révolution de 1848 vint briser momentanément sa carrière.

De 1848 à 1850, l'engouement pour les Croisades était un peu passé de mode chez les bonnetiers retirés des affaires et jusque dans les rangs de la garde nationale. Les rois, fussent-ils du XIIIe siècle, n'intéressaient plus la versatile opinion publique, et les magasins de Versailles menaçaient de se transformer pour notre prétendant en une éternelle prison. Mais cet autre Richard Cœur de Lion trouva son Blondel. En effet, c'était le moment où un souffle du renouveau passait sur le Louvre. Le marquis Léon de Laborde rentrait à la conservation de l'un des départements du musée. Il y apportait, comme partout où il a travaillé, son admirable intelligence de toutes les époques de l'art et de l'histoire. Il avait résolu, en même temps qu'il rédigeait son catalogue des émaux du Louvre, de reconstituer, autant qu'il était en lui, le musée des monuments français de Lenoir et de rendre à la France une collection de sculptures digne de cette patrie des sculpteurs[1]. Le musée d'Angoulême et son cacochyme catalogue n'étaient plus de saison. Léon de Laborde arracha à l'École des Beaux-Arts quelques monuments excellents qu'elle laissait pourrir au dehors sans les admirer; il commença à tirer des salles de Versailles les meilleures des pièces originales confondues là-bas avec les moulages. Il fouilla partout les magasins, dépouilla les inventaires et remarqua la sculpture qui nous occupe ainsi désignée sur les registres du Louvre depuis 1818.

Nos	NOM du maître	DÉSIGNATION DES SUJETS	Hauteur	Largeur	OBSERVATIONS
2596	Inconnu	Personnage en costume du temps des croisades, cru un Roi. Buste en marbre, sans piédouche, présumé provenir d'un tombeau; ouvrage du moyen âge.	0m,57	0m,61	Palais de Versailles. Bon état. 500 fr. seulement la matière. Dépôt sous l'Opéra : aile du midi; galerie basse.

Le numéro suivant représentait une femme en buste, de la même époque et de la même école de sculpture. Un annotateur ajouta à la colonne des observations cette remarque : « Ce buste et le précédent sont de l'époque de saint Louis ».

Le marquis de Laborde dut sourire quand il rapprocha par la pensée

1. M. de Laborde travaillait à cette utile restauration en 1851. Voy. les *Ducs de Bourgogne*, t. II, p. VIII et IX.

les deux marbres de l'appréciation écrite dont ils avaient été l'objet et qu'il donna l'ordre de les apporter à Paris. Le buste n° 2596 ne quittait, bien entendu, le magasin de Versailles qu'en abandonnant tous ses titres

PORTRAIT DE FEMME.

(Sculpture italienne du XVe siècle. — Collection d'Ambras, à Vienne.)

chevaleresques, en échange desquels Léon de Laborde croyait lui assurer à tout jamais l'estime du public éclairé. Malheureusement, ce savant quitta le Louvre sans qu'on lui laissât le temps de publier la notice qu'il avait promise[1] sur les sculptures de la Renaissance, sans dire ce qu'il pensait

1. *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. IX.

de cet objet ; et son protégé, le paladin destitué, ne tarda pas à retomber dans la disgrâce et le mépris, expiation naturelle de ses premières prétentions.

Il est extrêmement difficile d'établir la provenance de ce buste avant le moment où on l'aperçoit sur l'inventaire de la Restauration. Il n'a certainement pas été fourni par le fonds de l'ancien garde-meuble de la couronne. Il n'apparaît pas sur l'inventaire imprimé de 1791, ni sur les inventaires manuscrits de 1688, 1729, 1775 et 1788. Il n'a jamais été signalé dans les collections royales comme faisant partie des magasins des Antiques, ni par Sauval, ni par Piganiol, ni par d'Argenville, ni par Thiéry. Le costume empêchant qu'il soit regardé comme un personnage de l'antiquité et qu'il puisse être confondu avec les bustes antiques, il ne rentre dans aucune des catégories d'objets désignés en bloc, où l'on pourrait supposer qu'il eût été compris. D'un autre côté, il ne vient pas des Petits-Augustins et n'a pas figuré, même sous un nom d'emprunt, au catalogue du Musée des monuments français. Et cependant sa présence dans les collections nationales au commencement de la Restauration suffit à prouver qu'il y est entré par suite de confiscation révolutionnaire. Un dépouillement minutieux de tous les documents d'acquisition révolutionnaire ne m'a donné que les résultats suivants. On lit dans un état daté du 24 messidor an V et intitulé *État des objets déposés au Dépôt national de la rue de Beaune et remis à l'Administration du Muséum central :*

Condé Ch[antilly] — 157 — Un buste de marbre blanc dont le nez cassé.
id. — 10 — Un buste SANS PIÉDOUCHE.
id. — 17 — Un buste avec draperies, etc.

C'est bien peu de chose que ce renseignement. Il y a cependant quelques raisons de croire que le buste *sans piédouche* est la pièce que nous cherchons. Cette absence de support choquait toutes les idées reçues en matière d'élégance au moment de la Révolution, et a pu devenir pour un rédacteur d'inventaire le trait caractéristique d'une œuvre d'art. En 1816, on a également soin de constater, au milieu de la description du n° 2596, que ce buste se présente dans des conditions anormales et qu'il est, *proh pudor !* sans piédouche. C'est en obéissant aux mêmes idées qu'on a depuis imposé, d'autorité, à cette sculpture la tenue réglementaire et qu'on l'avait affublée du traditionnel piédouche indispensable à tout buste qui veut être respecté. Quand on a récemment fait disparaître cet appendice parasite, la vieille sculpture, en reprenant son aspect primitif et son aplomb originel, a singulièrement gagné. Tout le monde d'ail-

leurs sait aujourd'hui que les bustes de la première Renaissance italienne étaient généralement coupés carrément par le bas et dépourvus de tout support. Cette disposition ne révolte plus personne. Le gros public lui-même est apprivoisé. Si ma proposition est fondée, si le n° 2596 vient

PORTRAIT DE FEMME.

(Sculpture italienne du xv^e^ siècle. — Musée du Louvre.)

effectivement de Chantilly et de la famille de Condé, l'existence d'une sculpture italienne serait bien naturellement expliquée chez les héritiers des Montmorency et dans un château possédé par le connétable Anne et par son père. D'autre part, la présence de ce buste à Versailles au moment de la Restauration serait motivée par l'affectation du musée de Versailles aux objets d'art de l'École française décrétée antérieurement à l'an X. Car on n'a pas oublié que cette sculpture était regardée comme

l'effigie d'un de nos rois croisés. Nous sommes certain, d'un autre côté, que des bustes provenant de Chantilly, au dire du prince de Condé, se trouvaient en 1817 dans le palais de Versailles[1].

Il est facile de penser qu'une œuvre accentuée du xv^e^ siècle, se présentant cavalièrement à un public routinier dans l'état d'imperfection où l'avait laissée son auteur, devait soulever des critiques et provoquer des réclamations. Dépourvu de tout prestige historique, le pauvre objet se trouvait tout d'un coup en face d'une opinion malveillante dont le premier acte ne fut pas la discussion, mais la négation. A peine découronné, le ci-devant roi fut traité d'imposteur. De soi-disant connaisseurs, qui voulaient paraître avisés, se mirent à cligner de l'œil. Ce sont là des condamnations sans appel. Et le marquis de Laborde n'était plus là pour défendre son protégé.

Une des principales objections a été tirée du costume, qui a paru bizarre depuis qu'il n'était plus royal; ce costume est cependant parfaitement exact. Ce n'est pas celui des croisades, sans doute, mais c'est celui qu'on portait sous Louis XII et au commencement du règne de François I^er^. C'est absolument le costume revêtu encore par Charles-Quint dans le portrait gravé attribué à Zoan Andrea[2]. On retrouve dans

1. Lettre du Conservateur du musée de Versailles au Directeur général des musées royaux.

Paris, le 26 janvier 1817. — Monsieur le comte, je m'empresse de vous instruire de ce qui vient de se passer à Versailles. M. Leroy et M. Deseine, architecte et sculpteur de M^gr^ le prince de Condé, sont venus à Versailles, samedi dernier, pour y prendre connaissance *des bustes en marbre* qui se trouvent dans nos magasins et parmi lesquels ils en ont désigné vingt des plus beaux et des mieux restaurés pour être enlevés au profit du prince. Il paraît qu'ils veulent aussi s'emparer d'une grande partie de ceux qui sont placés dans leurs niches et qui ornent la façade du château. Ils s'autorisent de la permission que S. M. a donnée à M^gr^ le prince de Condé de reprendre dans le palais tout ce qui avait été enlevé à Chantilly. J'aurai l'honneur de vous observer que plusieurs des bustes, qui sont particulièrement dans mon magasin, sont destinés à occuper, dans le parc de Versailles et de Trianon, des places où il en manque... Le Roi a donné à M^gr^ le prince de Condé la permission d'enlever ce qui lui appartenait, mais il n'est point du tout prouvé que les objets dont s'emparent l'architecte et le sculpteur viennent de Chantilly; et ces messieurs sont-ils autorisés par S. M. à prendre des objets de remplacement? Au surplus, Monsieur le comte, je ne laisserai rien enlever que je n'en reçoive l'ordre signé de votre main. — Le marquis de Cubières.

2. La date du portrait ne saurait remonter au delà de 1519, puisque Charles-Quint est qualifié du titre d'empereur dans l'inscription placée à côté de la tête (Passavant, *Peintre-graveur*, t. V, p. 83). Cette pièce rarissime est exposée au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris, sous le n° 17. Le musée de Bâle en conserve une autre épreuve.

l'estampe que nous signalons la chaîne de cou d'une grosseur exagérée. C'est aussi le costume des personnages représentés dans les tableaux considérés comme des portraits des deux Bellini, n° 69 de la *Notice des tableaux du Louvre*, édition de 1861, et n° 13, page 26, du *Catalogue des peintures du musée de Berlin*.

BÉATRIX D'ARAGON.

(Sculpture italienne du xv^e^ siècle. — Collection de M. G. Dreyfus.)

Le buste du Louvre est un portrait fait d'après nature et exécuté avec la naïveté dont sont empreints tous les portraits de cette époque. L'original avait l'air profondément dédaigneux et légèrement impertinent. Cette tête a vécu au xvi^e^ siècle, on n'en peut pas douter; et comme, grâce aux *crayons* et aux médailles de la Renaissance, un grand nombre de physionomies historiques de ce temps nous sont parvenues, il ne faut pas

désespérer de connaître un jour le nom de l'original. Mais, sans attendre un résultat si désirable, il est indispensable de déclarer dès à présent que nous sommes en présence d'une bonne, sincère et loyale sculpture, et de venger sans plus tarder le talent et l'honneur méconnus du vieil imager italien. En effet, notre pièce plaide elle-même et fort éloquemment sa cause. On peut affirmer qu'elle est absolument authentique et qu'elle est bien l'œuvre directe d'un sculpteur italien de la fin du XV^e^ siècle ou du commencement du XVI^e^. L'exécution est exactement celle de cette époque. Le marbre est travaillé et poli comme on le travaillait et on le polissait alors dans tous les endroits destinés à être vus. Les parties en creux sont coupées brusquement et tous les trous de la mèche ou du trépan sont encore parfaitement visibles. L'artiste ne s'est pas donné la peine de terminer partout son œuvre. Le dessous des cheveux est creusé à coups de mèche qu'on peut très bien compter. Ce travail libre, large, brusque, saccadé, improvisé et interrompu est un signe certain d'authenticité. Le dessous du buste est évidé, ainsi que dans toutes les œuvres similaires du XV^e^ siècle. Malheureusement, le nom de l'artiste ne s'y trouve pas gravé, comme c'est le cas pour un certain nombre de bustes.

Beauvallet, Deseine, Michallon, Foucou et les autres restaurateurs attitrés du Musée des monuments français ne traitaient pas ainsi leurs œuvres. Ils finissaient partout avec le même soin, avec une conscience égale à leur froideur. Tout dans leurs sculptures est finalement poncé et bruni. Le travail préparatoire de la mèche et du trépan disparaît sous la râpe et sous la lime. Les pièces que ces artistes ont, très honnêtement d'ailleurs, fabriquées pour Lenoir ne peuvent induire en erreur ; leur manière personnelle apparaît jusque dans leurs restaurations. Ils étaient parfaitement sincères dans leurs maladroits pastiches et trop incapables pour être dangereux. Qui ne connaît la grotesque Jeanne d'Arc en terre cuite de Beauvallet, n° 527 du *Catalogue du Musée des monuments français,* aujourd'hui dans un escalier du musée de Versailles? Malgré les insinuations de Lenoir, qui dit dans ses descriptions : « J'ai fait *restaurer* (*sic*) ce buste par M. Beauvallet, d'après une peinture ancienne, pour être placé dans la salle du XV^e^ siècle auprès de celui de Charles VII[1] », cet innocent pastiche, en style troubadour, après avoir inspiré l'ancienne statue de la place du Martroy à Orléans, ne trompe plus personne. On ne conçoit pas que le célèbre Charles VIII, également en terre cuite, du sculpteur Deseine[2], ait pu, sans soulever de protestations, agacer aussi long-

1. *Catalogue du Musée des monuments français,* édition de 1810, p. 211.

2. Lenoir dit, dans l'édition de l'an X de son catalogue, n° 444 : « Ce buste, vrai

temps l'œil des artistes dans la cour de l'École des Beaux-Arts. Il n'a dû son insolente impunité qu'à la hauteur où il avait été placé par M. Duban. Il faut espérer qu'on ne le verra plus déshonorer le cul-de-lampe tiré de Gaillon sur lequel il était posé. Je remercie M. Coquart de m'avoir cru

BATTISTA SFORZA.

(Sculpture italienne du xv^e siècle. — Musée national du Bargello, à Florence.)

sur parole. C'est ainsi qu'on pastichait le xv^e siècle au commencement du xix^e.

Les faussaires sont bien habiles de nos jours et peuvent à la rigueur embarrasser les plus compétents, quand ils surmoulent ou qu'ils copient

et soigné dans son exécution, est dû au talent du sculpteur Deseine. J'ai fait exécuter ce buste pour suppléer au monument de Charles VIII qui manquait à ma collection. »

très exactement une œuvre ancienne en employant les procédés mêmes qui ont été mis à profit pour l'original : mais les restaurateurs désintéressés du commencement de ce siècle, les sculpteurs de la Révolution et de l'Empire avaient puisé dans leur éducation trop de mépris pour l'art du moyen âge et de la première Renaissance italienne pour s'abaisser à en emprunter le style. D'ailleurs, l'eussent-ils voulu, ils ne l'auraient pas pu ; on ne peut imiter que ce que l'on comprend ; leurs copies sont maladroites. C'est le travail d'un calligraphe qui croit calquer une signature et la redessine et la corrige involontairement. L'existence des copies et même des faux plus ou moins réussis du commencement de ce siècle ne doit donc pas préoccuper beaucoup les connaisseurs.

J'ai démontré précédemment que le buste du Louvre existait dans nos collections nationales avant 1818. Mais je ne comprends pas que ceux-là mêmes qui ignoraient ce point de fait aient pu supposer de modernes faussaires capables d'un tel effort et d'un semblable succès. Une exécution uniformément timide et soignée, ce qui se rencontre dans quelques œuvres de la Renaissance, pourrait à la rigueur se contrefaire. Un pastiche peut actuellement emprunter les procédés d'un autre âge, mais il est incapable d'inspirer par son exécution seule, en dehors de son style, la confiance que fait naître le buste du Louvre en nous transmettant le travail interrompu de son auteur. Tout ce qui n'était pas destiné à être vu n'est pas travaillé avec recherche. Si le front, les yeux et la bouche sont modelés et exécutés avec un certain soin sommaire, d'autres parties ne sont encore qu'ébauchées, comme le nez et le dessous des narines. C'est ce qu'un faussaire se garde bien de pratiquer. Il exécute tout avec un soin égal et prodigue partout une égale attention. Il est probable que ce buste était destiné à être peint. On voit à Vienne, dans la collection d'Ambras, un buste de femme[1] dont il sera question plus loin et qui, dans son travail, offre de certaines analogies avec notre marbre. La peinture accentue ce que la sculpture ne faisait qu'indiquer. Les narines colorées en brun par-dessous prennent de la profondeur, et les parties qui ne sont qu'ébauchées au ciseau reçoivent de la couleur un supplément de modelé.

II.

Quand le buste n° 2596 de l'inventaire de la Restauration vint de Versailles à Paris, nous avons vu qu'il n'y arrivait pas seul. Il était accom-

1. *Notice sommaire de la collection impériale et royale d'Ambras,* 1873, in-12, p. 28, cinquième salle, entre les vitrines A et B.

pagné d'un autre buste qui, dans les magasins et les dépôts, partageait déjà son sort depuis longtemps. En voici la description : « Jeune femme dont la chevelure renfermée en une coiffe d'étoffe transparente se modèle exactement sur la forme de la tête. La robe, laissant voir la naissance des seins, est sans aucun pli. Buste en marbre. Hauteur, $0^{m},480$ [1] ». Ce buste était ainsi catalogué dans l'inventaire général des musées, sous le n° 2597 : « Personnage en costume du temps des croisades, cru une reine, buste en marbre sans piédouche, présumé provenir d'un tombeau ; ouvrage du moyen âge. Hauteur, $0^{m},48$; largeur, $0^{m},41$. — Palais de Versailles, dépôt sous l'Opéra, aile du midi, galerie basse 753. — Bon état, 200 francs, seulement la matière. Ce buste et le précédent sont de l'époque de saint Louis ».

Antérieurement à 1818, nous n'avons pas pu découvrir une origine absolument certaine. Le buste ne provenait pas du Musée des Petits-Augustins, où il est impossible de le reconnaître, quel que soit le travestissement sous lequel on le suppose dissimulé. Impossible également de le retrouver dans les descriptions, d'ailleurs trop sommaires, des anciennes collections royales qui nous sont parvenues. Comme nous n'avons pu relever avant 1818 aucune trace d'un transport de Paris à Versailles, et que c'est à Versailles que nous rencontrons pour la première fois ce monument, nous sommes amenés à penser qu'il se trouvait dans ce palais au moins depuis la Révolution. Il y a dès lors beaucoup de chances pour qu'il ait été apporté à Versailles à la suite des saisies opérées chez les émigrés dans le district de cette ville. On sait que les objets d'art saisis en 1793 chez les émigrés et les condamnés, quand ils étaient réservés pour les collections de l'État, devaient, aux termes de la loi, être transférés au chef-lieu des districts. Nos recherches, en se portant de préférence de ce côté, ne nous ont rien fourni de positif. Et il ne pouvait pas en être autrement. La plupart du temps, les objets d'art, surtout les bustes réservés par les commissaires de la République, n'étaient pas décrits ; à peine étaient-ils désignés comme il suit : « Dix-huit bustes d'hommes de grandeur naturelle ; sept bustes de femmes de grandeur naturelle, etc. » On comprend qu'avec de pareilles données les identifications ne sont pas faciles à établir. Cependant il existe un texte qui contient peut-être le secret que nous poursuivons, sans que nous puissions rien affirmer. On lit dans le procès-verbal d'enlèvement des objets réservés dans le château d'Écouen

1. N° 79 de la *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance*, édition de 1856, et n° 11 *bis* de l'édition de 1873. La hauteur de l'objet est donnée en tenant compte du piédouche ajouté postérieurement à ce buste. Cf. Clarac, *Musée de sculpture*, t. VI, p. 1117, n° 3539.

et transportés à Versailles le troisième jour du second mois de l'an II (24 octobre 1793) :

Et le lendemain, 3e jour du second mois, nous commissaire artiste susdit, accompagné du Cen Duclos, commissaire du district, et des Cens etc., etc...

De suite nous nous sommes occupés de faire charger les objets susdésignés et, de autre part, deux voitures ou charettes dont une appartenant au citoyen Gilbert Peigneux et l'autre au citoyen Bertin, cultivateur, tous deux de la commune d'Écouen.

Des objets composant la charge d'icelles voitures la désignation suit :

Voiture du citoyen Peigneux :

. . . . . .

6° Trois têtes d'hommes et *une de femme coëffée d'un béguin,* les trois premières faisant l'objet de l'article 27 du susdit procès-verbal et l'autre omis en iceluy, le tout estimé ensemble 168 fr.

Peut-être les expressions « Tête de femme coiffée d'un béguin » veulent-elles désigner le buste qui nous occupe et dont la coiffure répond très exactement au signalement consigné dans le procès-verbal[1]. Rien, d'ailleurs, ne serait plus naturel que de rencontrer à Écouen des marbres de la Renaissance. Le connétable de Montmorency avait été gouverneur de Naples et un texte établit qu'il faisait venir des objets d'art d'Italie[2]. Mais tout ceci ne constitue que des hypothèses, et nous sommes obligés de reconnaître qu'antérieurement à 1818 nous ne savons rien des provenances du buste de femme qui est l'un des principaux ornements de la salle de Michel-Ange, au Louvre.

Il y a déjà longtemps que cette belle œuvre d'art exerce sur les visiteurs du Louvre une véritable fascination. En 1857, le *Magasin pittoresque*[3] en publiait une bonne reproduction gravée, due au crayon de M. Lechevallier-Chevignard. L'image était accompagnée du commentaire suivant : « La jeune femme surtout attire par un charme mystérieux. Ce n'est pas un type de beauté régulière, loin de là; mais c'est mieux peut-être :

1. Nous avons, d'autre part, la preuve que des objets d'art provenant d'Écouen étaient conservés, pendant la Révolution, au château de Versailles. On lit dans les carnets de J.-B.-P. Lebrun : « Détaille (*sic*) d'une partie du dépots (*sic*) de Versailles, fait le 21, 22, 23, 24 frimaire en (*sic*) 3e de la Republic (*sic*)... 7e pièce... Les deux beau buste (*sic*) en bronzes (*sic*) venant d'Ecoin. Autres buste (*sic*) en porphire... Dans les appartements du grand coridor... Marbre. Un (*sic*) Saint-Anne montrant à lir (*sic*) à la Vierge; morceau de beau travaille (*sic*). » Document communiqué par M. Maurice Tourneux. Cette sainte Anne aujourd'hui disparue, après avoir décoré la chapelle d'Écouen, a fait partie du Musée des monuments français et a été portée à la Malmaison.

2. *Archives de l'art français,* t. IV, p. 69.

3. XXVe année, 1857, p. 155, 156, 157.

une régularité parfaite des traits révèle d'ordinaire avec moins de saillie les qualités particulières qui constituent l'individualité. Les femmes que l'on est convenu d'appeler belles ont un peu l'air de se ressembler toutes, comme jadis les héroïnes de tragédies ou de roman. On sent bien ici que l'on n'a pas devant soi une figure de convention. On ne saurait douter que le sculpteur n'ait donné la ressemblance fidèle de son modèle; la grâce,

PORTRAIT DE JEUNE FEMME.

(Masque de marbre du Musée du Berlin.)

la modestie, la vivacité de l'intelligence, imparfaitement reproduites peut-être par notre gravure, respirent dans cette jeune physionomie. En la regardant avec attention, on en vient presque à croire qu'on devinerait sa pensée; on eût été heureux de la connaître ». On ne peut que s'associer à ces fines observations, et leur auteur n'est pas le seul des amis de la Renaissance italienne que l'impénétrable inconnue ait tenu sous le charme[1]. Mais les hommages de tant d'adorateurs n'ont pu triompher de

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période.

sa persistante réserve ni lui arracher un secret trop inexorablement gardé.

En 1875[1], je remarquai à Vienne dans la collection d'Ambras, au Belvédère inférieur, un buste de femme en marbre portant des traces de peinture et de dorure, qui présentait la ressemblance la plus absolue avec le nôtre. Le lecteur peut en juger par la gravure qui accompagne ces lignes. Non seulement le costume et la disposition des cheveux en bandeaux est la même, mais encore la construction de la tête est absolument identique. Même ovale du visage, même hauteur du front, même forme du sourcil, même attache du nez, — l'extrémité du nez dans le buste du Louvre est le produit d'une restauration, — même courbe du menton, même distance un peu exagérée entre le nez et les lèvres, même grandeur de la bouche, même expression générale. Les deux bustes représentent la même femme. Ce n'est pas douteux. Mais, malheureusement, les deux portraits rapprochés sont tous deux anonymes. A Vienne, on ne sait rien de positif. La tradition consignée au catalogue de la collection d'Ambras voudrait que ce soit une princesse de la maison d'Este.

J'essayai, en 1877, d'établir un rapprochement entre les deux bustes de Paris et de Vienne et un autre buste de marbre possédé par M. Dreyfus, au bas duquel on lit : DIVA BEATRIX ARAGONIA. On sent que la présence d'un buste de Béatrix d'Aragon, fille de Ferdinand Ier, roi de Naples, femme de Mathias Corvin et reine de Hongrie, s'expliquerait bien naturellement au Belvédère, à Vienne, et dans la collection d'Ambras. Il est certain, ainsi qu'on peut s'en convaincre, qu'une ressemblance générale existe entre les trois bustes. La construction de la tête est encore la même ; la distance caractéristique entre le nez et la bouche est commune aux trois effigies ; mais la physionomie, dans le marbre de M. Dreyfus, est celle d'un enfant dont les traits ne sont pas arrêtés ni définitivement fixés. D'autre part, la figure de Béatrix d'Aragon, interprétée par la plastique du XVe siècle, ne nous est pas parvenue à un âge correspondant à celui des bustes de Paris et de Vienne ; un bas-relief de marbre du même musée d'Ambras nous la montre seulement, comme sa médaille, vieillie et engraissée. Je dois avouer que ma proposition n'a pas trouvé auprès des savants que j'ai l'habitude de consulter l'adhésion qui seule eût pu la consacrer. La ressemblance générale est indiscutable ; mais, en face de cette résistance de l'opinion, comment continuer d'affirmer qu'elle dépasse ce qu'on appelle un air de famille ?

1. *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. XXXVIII. Bulletin de janvier 1877, p. 51.

Les moulages des trois œuvres comparées sont restés plusieurs années sous mes yeuxet ont été soumis à un grand nombre des pécialistes, sans m'apporter dans un sens ou dans l'autre d'arguments définitifs. Attendons encore. Je puis cependant mentionner un fait qui, suivant moi, n'est pas sans valeur. Les ouvriers qui ont récemment moulé le buste de M. Dreyfus et qui, plus de vingt ans auparavant, avaient moulé le buste du Louvre, ont renouvelé spontanément le rapprochement que j'avais indiqué en 1877 et ont, d'instinct, baptisé l'inconnue du Louvre du nom de Béatrix d'Aragon. Ma vieille proposition n'était donc pas dépourvue de quelques éléments matériels de vraisemblance.

PROFIL DU MASQUE DE MARBRE DU MUSÉE DE BERLIN.

Après avoir poursuivi l'original, cherchons l'auteur de cette excellente sculpture. Il est toujours difficile et souvent imprudent de vouloir nommer *à priori* l'auteur d'une œuvre d'art, en interrogeant uniquement les caractères intrinsèques de cette œuvre et sans consulter subsidiairement les documents d'histoire et les traditions. Cependant, lorsque ces documents et ces traditions font défaut, il faut se résigner. Mais avant de prononcer un nom et d'assigner une filiation et une généalogie directe à un individu dépourvu d'état civil, il est indispensable de le rapprocher d'abord de toutes les personnes qui, de par le monde, peuvent avoir avec lui quelque lien de famille, de le confronter avec ses parents et d'ouvrir une enquête parmi ses amis et connaissances. Or l'œuvre que nous examinons n'est pas isolée. Les nombreuses similitudes que nous avons déjà signalées, au point de vue de la physionomie, entre le buste du Louvre, celui de la collection d'Ambras et celui de M. Dreyfus existent tout aussi manifestement au point de vue de l'exécution. Outre les traits communs à toutes les œuvres du XV^e^ siècle, les trois bustes examinés possèdent certains traits spéciaux qui permettent de les distinguer de l'ensemble de leurs contemporains. Dans les trois sculptures, le marbre est traité de la même manière. Le modelé des yeux, de la bouche, des sourcils est identique. Ces yeux pudiquement baissés, chargés de langueur et comme endormis, ne sont pas seulement des yeux individuels ; ils sont, dans leur

interprétation plastique, le résultat de la manière d'une école ou le caractère distinctif d'une personnalité d'artiste. Nous les retrouvons encore, avec la même expression, dans certains portraits d'autres personnages historiques, à Florence, au musée du Bargello, dans le beau buste de Battista Sforza, femme du duc d'Urbin Federigo de Montefeltro ; à Berlin, au Musée royal, dans un visage de jeune femme, ainsi que dans le célèbre buste dit de Marietta Strozzi[1] ; à Rome, chez M. Al. Castellani, dans un buste de jeune femme ressemblant beaucoup à la Marietta Strozzi, et découvert récemment à Naples ; à Florence encore, chez M. le baron H. Garriod[2], dans un masque de femme inconnue ; enfin au Musée municipal de Villeneuve-lez-Avignon, dans un dernier masque de jeune fille que nous y avons remarqué en octobre 1882, et dont nous avons communiqué un moulage à la Société des Antiquaires de France[3].

1. Conf. W. Bode, *Die florentiner Marmorbildner in der zweiten Hälfte des quattrocento* (Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, 62 lieferung, p. 31). Le buste de Marietta Strozzi est gravé dans Perkins, *Histoire des sculpteurs italiens*, atlas, pl. XXII.

2. L'existence de ce marbre m'a été obligeamment signalée par M. le docteur W. Bode.

3. Extrait des procès-verbaux de la Société des Antiquaires, séance du 6 décembre 1882 :

« De toutes les villes de France, Avignon est celle qui, par suite des événements de son histoire politique, a subi l'influence la plus marquée de l'art italien. Inutile de rappeler l'existence des monuments connus de tout le monde et, pour nous borner aux ouvrages de la plastique, celle du fameux bas-relief du *Portement de croix* de Saint-Didier et *du bénitier* de Saint-Agricole. Je désire ajouter à la liste des ouvrages signalés déjà aux amis de l'art italien un petit monument injustement méconnu et absolument ignoré, malgré sa réelle valeur. « Au mois d'octobre dernier, je remarquai, dans une vitrine du musée de l'hôpital de Villeneuve-lez-Avignon, un charmant visage de jeune fille sculpté en marbre au XV^e^ siècle et mêlé à des objets de toute nature, de toutes époques et de toutes nationalités. M. Henri de Pontmartin, membre de la commission du musée municipal de Villeneuve-lez-Avignon, à qui je me suis adressé pour obtenir quelques renseignements sur la provenance de cette sculpture, m'a fort obligeamment répondu ce qui suit, le 22 novembre 1882 : « Quant aux questions relatives à l'origine de cette pièce, j'avoue n'avoir pu « parvenir à les débrouiller. J'ai consulté les quelques personnes qui auraient pu me « renseigner; leurs réponses ont été contradictoires. Une seule chose est certaine : « c'est que le morceau de marbre a été trouvé dans les combles de l'hospice de Ville- « neuve, il y a quatorze ans, au moment où l'on s'occupait de l'organisation du « musée. Personne n'y attacha d'importance; mais on eut l'idée, à tout hasard, de « placer cette sculpture dans la vitrine où vous l'avez vue, pour faire nombre. Dans « cette absence de données certaines, il est permis de conjecturer que cet objet, comme « les neuf dixièmes de ceux qui composent les collections de l'hospice, est une épave « de la chartreuse de Villeneuve. » M. H. de Pontmartin a gracieusement ajouté

ANDREA SOLARIO

OLARIO est l'un des disciples les moins connus de Léonard. Son nom resta longtemps oublié, et ses œuvres, capables pourtant de bien servir sa mémoire, n'émurent guère l'indifférence des biographes. D'ailleurs, par une méprise flatteuse pour lui, les curieux confondirent ses plus excellents ouvrages avec ceux du Vinci, de Bernardino Luini ou de Cesare da Sesto. Cette erreur et surtout l'extrême rareté des peintures de Solario expliquent le silence des vieux historiens d'art. La critique contemporaine s'efforce de démêler un peu la vie de ce maître et recherche ses productions ; mais ces soins tardifs ne peuvent ni découvrir de documents imaginaires ni retrouver de tableaux disparus. Cet artiste de la belle époque méritait une autre fortune, et la France comme l'Italie porte la peine de l'insouciance fâcheuse du passé. Car Solario intéresse par plus d'un endroit notre peinture nationale. Son séjour et ses travaux chez le cardinal d'Amboise, à Gaillon, le rendent digne de notre examen. Il précédait dans notre pays son glorieux maître Léonard, puis André del Sarte, puis le Primatice et l'Abbate, ces habiles plafonneurs de Fontainebleau. Si ses fresques de la chapelle de Gaillon disparurent avec les murailles du château, si son influence sur les décorations de ce palais échappe à toutes les conjectures, il demeure, malgré les hasards du sort, l'un des hôtes les plus séduisants de la Renaissance française.

Andrea Solario naquit à Milan vers 1470[1]. Il était frère de Cristoforo Solario, surnommé le Bossu de Milan, *il Gobbo di Milano*. Ce sobriquet

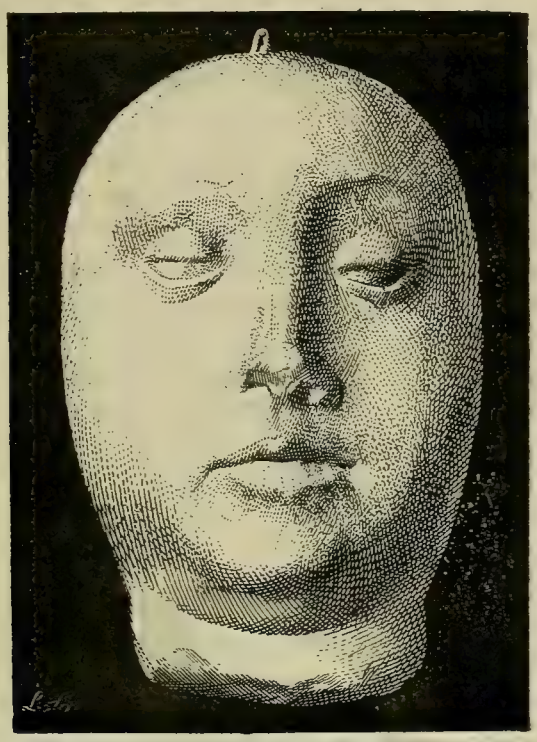
1. *Notizie sulla vita dei principali scultori e pittori che fiorirono in Milano, durante il governo dei Visconti e degli Sforza, da Luigi Calvi.* (Milano, 1865, II, 271.)

devint un titre de famille, et, en dépit de sa belle taille, Andrea soutint le poids de la disgrâce fraternelle : on l'appela de même *il Gobbo Milanese*. Cadet de Cristoforo, Andrea commençait ses exercices sous la discipline de son aîné. Cette école devait lui apprendre la solidité du dessin et l'art des modelés vigoureux. Cristoforo, à la fois peintre et sculpteur, agitait es conceptions et tourmentait ses formes ; aussi enseignait-il une manière pleine d'accent. La robustesse de ses procédés était d'un exemple profitable pour Andrea, et le jeune homme s'assimilait vite ses préceptes. Après le temps des premières études, Andrea voulut seconder Cristoforo, alors statuaire et stucateur officiel de la cathédrale de Milan[1], mais une aventure contraria ses projets et retarda ses débuts. Le célèbre Omodeo s'était établi dans la ville, et sa popularité tapageuse allait détruire le prestige de Cristoforo. L'aîné des Solari avait trop d'orgueil pour ne pas souffrir impatiemment la présence du nouveau venu. D'ailleurs, les Milanais, oublieux du mérite et des services de Cristoforo, lui enlevèrent la direction des ouvrages de la cathédrale et donnèrent à l'Omodeo la part principale des compositions du monument. Cristoforo ne put supporter cette préférence injurieuse ; il gagna Venise avec l'espoir d'y trouver des motifs de consolation. Le Chapitre de l'église *Della Carità* le choisit pour son fresquiste ordinaire, et cette bonne aubaine sitôt venue guérissait vite les blessures de son amour-propre. Andrea suivait son frère dans cet exil et, par l'entremise de Cristoforo, il entreprenait à Saint-Pierre de Murano un retable d'autel, *la Vierge et l'Enfant entre saint Joseph et saint Jérôme*[2]. Cet heureux essai, daté de 1495, révélait une main très habile déjà, mais les rudesses de contours, si chères à Cristoforo, amoindrissaient le charme du sentiment et le naturalisme exact de cette peinture. La vie commune des deux frères, jointe au goût d'Andrea pour la sculpture, ne pouvaient guère affaiblir l'autorité de Cristoforo. Aussi les œuvres faites à Venise par Andrea portent-elles la marque directe de l'enseignement de ce frère. Né sauvage, brusque, emporté, Cristoforo n'eût pas permis une indépendance entière chez son élève ; pourtant il ne put le défendre des séductions du coloris, et les Bellin entraînèrent le jeune peintre.

Le Louvre possède une *Crucifixion*[3] signée de 1503. Depuis huit ans, Andrea séjournait au milieu des Vénitiens, et ce tableau rempli d'éclat prouve l'influence reçue. Tout à coup Andrea Solario disparaissait de Venise et rentrait dans Milan. Ce retour décidait de ses talents : il allait suivre là

1. Voy. Rio, *l'Art chrétien*, III, 192.
2. En 1811, un décret du vice-roi d'Italie gratifiait de ce tableau la galerie Brera.
3. Numéro 396 du catalogue de M. de Tauzia, ancien n° 36 du catalogue Villot.

Grouper partout les œuvres similaires, fussent-elles anonymes, classer avant tout les produits de l'art dans un ordre raisonné, sans tenir compte de la personne de leurs auteurs présumés, telle devrait être la première tâche de la critique. Les neuf œuvres énumérées ci-dessus se tiennent toutes par un lien fort étroit. Elles procèdent de la même inspiration et de la même technique. Elles émanent non seulement d'une même



PORTRAIT DE JEUNE FEMME.

(Masque de marbre conservé au musée municipal de Villeneuve-lès-Avignon.)

école, mais on peut encore dire du même atelier. A l'aide des données plastiques et psychologiques fournies par ces sculptures, il est possible

à l'envoi des renseignements reproduits ci-dessus, un moulage de la tête de marbre que j'ai l'honneur de présenter à la société. Le charme de cette petite tête n'échappera à personne, et la présence de cette reproduction fidèle du monument me dispensera de le décrire. Je ferai observer seulement que la partie postérieure de la tête manque dans l'original comme dans la copie, parce que ce *visage* ou ce *masque* de marbre était originairement destiné à être appliqué sur un fond plat comme un coussin ou sur une coiffure de matière différente, etc... »

de reconstituer mentalement une personne morale, une individualité idéale d'artiste qui serait la raison d'être plus ou moins directe de tous ces travaux.

On peut donc affirmer que, dans l'économie générale de l'art du XVe siècle, il a existé une personnalité importante dont les marbres signalés ci-dessus sont, à un degré quelconque, une manifestation. En effet, en histoire comme en astronomie, les calculs peuvent mener à la connaissance d'un fait dont l'avenir seul possédera la démonstration matérielle. J'espère que le lecteur voudra bien admettre qu'il faut réserver dans l'histoire définitive de l'art italien du XVe siècle une place, et une bonne place, pour le sculpteur ou pour l'atelier de sculpture, ou pour l'influence d'une volonté prépondérante dont l'existence est établie mais dont le nom reste à découvrir. Actuellement, il n'est pas possible d'aller au delà. Aucune des œuvres citées ne possède un état civil en règle. Seul un fait nouveau, comme la découverte d'un monument signé ou comme la production et l'application raisonnée d'un document d'archive, pourra fournir un nom. Aux impatients il serait facile de répondre que le buste dit de Marietta Strozzi est attribué par une vieille tradition à Desiderio da Settignano. Mais on leur laisserait la responsabilité d'une conclusion, qui en ce moment ne pourrait reposer que sur une hypothèse, et la tâche laborieuse de réfuter les objections.

LOUIS COURAJOD.

en approuver une seule. Si cette lacune regrettable fait le silence autour des décorations de la chapelle de Gaillon, nos vieilles archives indiquent mieux les tableaux apportés d'Italie ou exécutés en France par le Solario. Il y avait au château du cardinal « une Nativité de Nostre Seigneur », il y avait un « Ecce homo » venu, au temps de Félibien, dans le cabinet du duc de Liancourt; il y avait la *Vierge au coussin vert*. De ces trois ouvrages, la *Vierge* put seule échapper les aventures du hasard et venir reposer au Louvre sa vie errante. M. Anatole de Montaiglon raconta, dans un article plein d'érudition, l'histoire de cette madone[1]. Offert aux cordeliers de Blois par le cardinal d'Amboise, ce délicieux tableautin fut cédé en 1619 à Marie de Médicis pour une somme fort modique. Afin de paraître généreuse, la reine laissa aux pères cordeliers une bonne copie de la *Vierge au coussin vert*. Cette reproduction estimable était l'œuvre de Jean Mosnier, cet artiste blésois alors plein de l'espérance de ses vingt ans.

De l'oratoire de Marie de Médicis la *Vierge* passa chez Mazarin, puis, à sa mort, chez le duc son neveu; ensuite elle orna les galeries du prince de Carignan, et vers 1770 elle devenait l'une des cent merveilles du Cabinet du roi. Ni les enthousiastes ni les graveurs ne lui manquèrent; elle eut même une foule de traducteurs et, avant de prendre, sous le burin de M. A. Didier, sa vraie parure d'estampe définitive, elle subit les interprétations les plus diverses et les moins exactes. Pierre Brébiette incisait à l'eau-forte, au milieu du XVII^e^ siècle, la *Vierge au coussin vert*. Le griffonnis charmant de cet aquafortiste spirituel contentait sans doute les curieux du XVIII^e^ siècle, car aucun burineur ne s'avisait alors d'une nouvelle tentative. Mais, à dater de 1800, la *Vierge* rencontre chaque jour des graveurs zélés. A la suite de Meulemeester et de C. Ulmer sont venus Forster, C. Normand, J.-B. Pfivier, Narcisse Lecomte, E. Legrand, puis les lithographes Jacott, Régnier, Camille Vergnes, Bautz, Théodore Tessari. Et encore Eugène Giraud, Fréderic Hillemacher, Lucien Butavand. Meulemeester et Butavand ont fait œuvre de clairvoyance et de patience, les autres ne comprirent pas la peinture de Solario. Il faut d'ailleurs être doué d'une vue bien délicate, d'un sens bien affiné pour percevoir pleinement le dessin si ferme et d'une concision si sûre de la Vierge et du Bambino. M. A. Didier sait rendre avec sa manière parfaite le charme des airs de tête et la grâce de gestes de ce groupe adorable. Le procédé scrupuleux de cet artiste serre les formes, les précise sans sécheresse de doigts. Cette planche ajoute à l'œuvre considérable de M. A. Didier un mérite de plus: après son *Abondance* de

1. Voy. l'*Artiste* du 1^er^ mai 1851.

l'école de Raphaël, après son *Anne de Clèves* d'Holbein, ce graveur d'une sagesse impeccable ne pouvait choisir dans notre Salon carré un tableau mieux fait pour honorer ses talents. Ce divin petit sujet où Michelet, l'aimable visionnaire de la *Femme* et de l'*Amour*, croyait entrevoir l'image accomplie de la maternité, est d'un poétisme touchant et d'un style tout léonardesque. La similitude du dessin de ce Bambino avec le dessin ordinaire des enfants de Léonard montre l'influence directe et absolue du maître sur l'élève. La ressemblance incroyable de la *Vierge au coussin vert* avec la *Vierge* du Vinci du palais Littaà, Milan, ressemblance constatée par Rio, fixe d'une manière très probable l'époque et les conditions de cet ouvrage. Il fut fait sous l'œil de Léonard et d'après la *Vierge* du palais Litta, pour le cardinal d'Amboise[1]. Le coloris tout jeune et tout frais des figures, des accessoires, du paysage, les contrastes audacieux de tons opposés comme le rouge avec le vert composent à cette peinture du Solario une vive et forte enveloppe.

Sur la fin de 1509, Andrea Solario quittait Gaillon et regagnait l'Italie. Il décorait en 1513 une des chapelles de l'église San-Gaudenzio, à Naples. André de Salerne lui fut adjoint dans ces travaux de fresques. Peu après, il entreprenait pour la Chartreuse de Pavie un grand tableau de l'*Assomption*. La mort vint le surprendre au milieu de cet ouvrage vers 1515.

Si les principaux traits de l'existence du Solario demeurent encore indécis et vagues, la bonne renommée de cet excellent imitateur de Léonard ne doit pas souffrir des lacunes de l'histoire. Avec une émotion plus intime, avec une science plus égale, le Solario aurait rappelé davantage encore le maître glorieux ; mais le mérite secondaire d'un élève du Vinci peut satisfaire l'ambition des meilleurs.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

1. Andrea Solario dut apporter d'Italie des tableaux de Léonard ou du moins des copies de compositions. Nous croyons en trouver la preuve dans une note inédite obligeamment communiquée par notre collègue et ami, M. Émile Molinier. Au milieu d'un *Inventaire des meubles du château de Gaillon*, fait en 1540, on lit ces lignes : « Tableauz — Ung petit tableau carré fermant de boys, couvert de verre, où Nostre-Dame monte aux cieulx. — Ung aultre tableau, la Cène, faicte en toille en grandz personnaiges que feu Monseigneur fist apporter de Milan. — Item, ung tableau de cèdre, avec son couvercle, auquel est Dieu portant croix et audit couvercle le sacrifice d'Abraham. — Item, ung grand tableau où est Sainct Georges. — Item, ung tableau où est le trespassement de Nostre Dame. — Item, ung aultre tableau où Dieu prye au Jardin d'Olyves. »

Cette « Cène faicte en toille en grands personnages et apportée de Milan » est sans aucun doute une reproduction du chef-d'œuvre de Léonard.

l'école du Vinci et les préceptes de ce maître divin devaient transformer sa manière. Trop de sécheresse et un certain désordre d'ordonnance diminuaient l'effet de ses premiers ouvrages. Léonard corrigea bientôt cette double imperfection et inspira au Solario l'amour des modelés impeccables. Nos galeries italiennes renferment une *Tête de saint Jean-Baptiste* peinte sans nul doute sous les yeux de Léonard[1]. Si la date de 1507 inscrite sur le panneau ne venait fixer toutes les incertitudes, personne ne voudrait croire cette tête l'œuvre du Solario encore plein des doctrines de son frère. Comment supposer l'auteur de la *Crucifixion* de 1503 capable de cette étude merveilleuse? Solario regagnait Milan vers le milieu de 1505 : dix-huit mois sous la conduite de Léonard pouvaient-ils donc suffire à renouveler aussi pleinement l'idéal et le faire d'un homme? Par une brusque variation, la beauté moelleuse, les délicatesses de traits de Léonard succèdent aux âpretés de lignes des tableaux précédents ; Andrea cherche le caractère du Vinci et s'en approche. Cette métamorphose, invraisemblable de rapidité, s'explique avec peine, si l'on ne se souvient de l'action immédiate et incessante du maître sur ses disciples. L'atelier de Léonard produisait de ces miracles, et les Cesare da Sesto, les Luini, les Beltraffio, les Marco d'Oggione, les Salaino étaient bien faits pour stimumuler l'ardeur d'Andrea Solario. A voir sa tête de *Saint Jean-Baptiste,* il est impossible de ne pas rester confondu de ses progrès inouïs. L'extrême finesse des joues, des narines, des lèvres du décapité, la profondeur enveloppante du modelé, la pâleur livide de cette face éteinte rappellent les accents délicats du Vinci. Et néanmoins, à l'école de Léonard, le Solario, soucieux avant tout des procédés de la palette, oubliait l'émotion. Il rendait cette tête de supplicié avec un calme trop visible, comme si les affres de la mort n'inspiraient pas de plus poignantes frayeurs. Le chef du saint Précurseur, posé sur une coupe d'agate, manque de cette contraction suprême si mystérieuse et si terrible. La *première pensée* de ce tableau paraît sentir davantage la nature : de simples traits de pierre noire avec repentirs et lavures de bistre y expriment un effet de réel saisissement[2]. Et néanmoins, malgré l'incomparable entente du modelé, malgré les exquises légèretés de doigts, on souhaiterait dans ce dessin et dans ce tableau un peu de la fascination attrayante de Léonard et un peu de sa volonté curieuse. Une intention secrète d'Andrea pourrait seule expliquer l'apparente froideur de sa *Tête de saint Jean* : aurait-il voulu, par un pieux

1. Ce tableau, donné au Louvre le 24 juin 1868, par M. Eugène Lecomte, avait fait partie de la galerie Pourtalès.

2. Ce dessin du Solario est exposé au Louvre, salle des Boîtes. Il a été longtemps attribué à Léonard.

respect, affranchir des hideurs grimaçantes d'une mort vulgaire le visage du prophète et endormir du sommeil de la paix le premier témoin de Dieu? Ce motif, conforme aux croyances chrétiennes, paraîtrait la cause principale de cette sérénité d'âme en un pareil sujet.

L'année 1507 fut heureuse pour Solario. En ce temps-là, les Français occupaient Milan et Charles d'Amboise, seigneur de Chaumont, gouvernait l'ancienne capitale de Ludovic le More. Un jour il reçut de son oncle, le cardinal d'Amboise, une lettre pressante où le ministre de Louis XII le priait de lui choisir un peintre capable de décorer la chapelle du château de Gaillon. Le cardinal d'Amboise avait trouvé le vieux manoir des archevêques de Rouen trop modeste pour sa haute fortune, et de cette demeure ruinée perdue en Normandie il avait fait un palais digne de son rang. Tous les habiles hommes du pays de France et nombre d'étrangers poursuivaient la construction et l'embellissement de cette « maison, la plus superbe qu'il devoit y avoir en France après les maisons royales ». Près d'achever les travaux extérieurs de l'édifice, le cardinal voulut couvrir de peintures les murailles de sa chapelle. Suivant son désir, le gouverneur de Milan lui envoya un artiste de l'atelier de Léonard. Sans doute le cardinal d'Amboise avait dû désigner le Vinci comme le peintre de ses préférences. Cette hypothèse semble trop vraisemblable pour n'être pas admise. Léonard, supplié par Charles d'Amboise, mais accablé d'immenses ouvrages, se sera soustrait au voyage de Gaillon en y acheminant l'un de ses meilleurs élèves, Andrea Solario. Le cardinal reçut Solario avec les marques d'un vif contentement : à défaut du maître fameux, il allait du moins occuper un Lombard de la grande école. D'ailleurs, Andrea n'avait rien omis pour s'attirer un bon accueil. Il apportait à dos de mulet une œuvre capable de lui concilier tout d'abord la bienveillance du cardinal : c'était le portrait de Charles d'Amboise[1]. Pour reconnaître cette attention délicate, le cardinal ne pouvait trop avoir d'égards. Le séjour de Solario dans Gaillon dura deux ans et fut consacré aux fresques de la chapelle ; hélas ! aucun document, aucun vestige ne nous gardent trace de ces compositions murales. Le bel ouvrage de M. Deville, *Comptes du château de Gaillon*, relate les gages, les dépenses, les fournitures de l'artiste[2]; mais le laconisme abrupt des trésoriers du cardinal ne laisse rien entendre au travers de ces dénombrements d'écus. Ce manque complet de souvenirs écrits ou graphiques permet toutes les conjectures sans

1. Ce portrait, maintenant au Louvre (n° 305 du catalogue de M. de Tauzia), fut fait, selon toute probabilité, avant le départ de Solario pour la France. Les anciens catalogues l'attribuaient à Léonard.

2. Voir les *Comptes de Gaillon*, p. 338, 339, 343, 361, 362, 363, 418, 419.

LES EXPOSITIONS DE LONDRES

DANTE GABRIEL ROSSETTI

C'est l'Angleterre, pays d'initiative individuelle, qui, la première, a connu les expositions d'art organisées par des sociétés particulières ou des groupes d'artistes. La coutume des expositions multiples, qui commence à s'introduire en France, est donc depuis longtemps acclimatée chez elle. L'exposition annuelle de la Royal-Academy, quelque dominante qu'elle soit, n'a, de la sorte, jamais eu l'importance exclusive qu'avait notre Salon, alors qu'il était le seul lieu où nos artistes pussent se montrer et se faire connaître. De nos jours, elle est devenue avant tout un endroit privilégié pour les peintres arrivés à la renommée : ils y prennent les meilleures places, y envoient le plus grand nombre de tableaux et laissent ce qui peut rester d'espace aux jeunes et aux débutants. L'exposition de la Royal-Academy est ainsi assez mal appropriée aux talents indépendants et inconnus qui cherchent à se produire; aussi ont-ils à peu près renoncé à en forcer les portes et vont-ils exposer ailleurs.

La Royal-Academy, cénacle des peintres depuis longtemps connus et des vieux maîtres, est, dans l'art, ce qu'est la Chambre des Lords dans la politique, le centre des principes conservateurs et des bonnes traditions. Tous les ans, l'ouverture de son exposition est fêtée par un banquet auquel prennent part les membres de la famille royale, où l'on boit les meilleurs vins, en prononçant des discours d'une esthétique transcendante. Une sorte d'inventaire minutieux des tableaux exposés est fait par les journaux, et les critiques laissent, à cette occasion, couler leurs robinets d'eau tiède à travers d'interminables articles. L'exposition, depuis

son ouverture jusqu'à la fin, est visitée par une foule pressée. La cohue qui parcourt les salles semble on ne peut plus satisfaite de ce qu'on lui montre. Ce sont les gens du monde qui donnent le ton, et, dans ce lieu respectable, ce qui paraît surtout les satisfaire c'est l'air d'absolue respectabilité que l'on trouve partout. Aussi les recettes sont-elles énormes et les finances de la corporation très florissantes. La Royal-Academy est donc dans l'état le plus prospère et semblerait n'avoir rien à désirer.

Seulement, — ah voilà! il y a un *mais* — ceux qui demandent à une exposition autre chose que de la respectabilité, qui ne séparent pas l'idée d'invention de l'idée d'œuvre d'art, et qui veulent avant tout du nouveau, ceux-là se plaignent que les expositions de la Royal-Academy manquent, de plus en plus, de vie et de jeunesse et deviennent absolument monotones. L'exposition de cette année revêt plus que toutes les précédentes un aspect général terne et uniforme. Rien n'arrête, ne fait trou. On se demande si les tableaux que l'on voit ne seraient pas les mêmes qu'on a vus les années précédentes. Certes, il y a là nombre d'œuvres d'artistes qui n'ont plus à faire leurs preuves, dont le talent est indiscutable; mais ce sont œuvres d'hommes arrivés à maturité, satisfaits du succès acquis, que l'invention ne tourmente plus et qui ne font que se répéter. Or se répéter, c'est s'affaiblir; aussi n'est-il pas un seul des ensembles exposés par les académiciens cette année qui puisse frapper, lorsqu'on évoque, par le souvenir, leurs expositions antérieures.

Les membres de la Royal-Academy ont sans doute fini par s'apercevoir qu'ils avaient besoin dans leur sein d'hommes nouveaux, car ils ont tout récemment élu associés MM. Robert Macbeth et Gregory, deux hommes de talent de la jeune école, et, enfin, ils viennent de donner une marque d'estime exceptionnelle à un jeune homme relativement peu connu. La Royal-Academy a reçu de M. Chantry un legs dont le revenu doit être consacré à l'achat, pour les musées de la nation, de tableaux de peintres vivants. Jusqu'ici, elle n'avait guère fait jouir que ses propres membres de la faveur des achats que le legs Chantry lui permettait de faire. Mais cette année elle a acquis à son exposition une *Vue de la Tamise*, envoyée par M. W.-L. Wyllie, et voilà du coup cet artiste désigné tout spécialement à l'attention publique. D'ailleurs ce n'est que justice, car son tableau est une œuvre très personnelle, pleine de vie et de mouvement. C'est la Tamise dans sa réalité puissante, rendue par un Anglais qui s'attaque sans intermédiaire à la nature. Le tableau de M. Wyllie est ce qu'il y a de plus moderne et de plus osé à l'exposition de cette année, et les membres de la Royal-Academy, en achetant cette œuvre d'un nouveau venu, ont prouvé qu'ils savaient, à l'occasion, faire acte d'initiative.

L'exposition de la Grosvenor-Gallery se distingue, comme les années précédentes, par le bon choix des toiles qui la composent. M. Millais a envoyé un excellent portrait, celui de la duchesse de Westminster, et M. Watts, une tête pleine d'expression et d'une touche délicate, qu'il appelle *Étude de portrait*. M. Watts expose encore un petit paysage, *Haystacks*, des meules de foin, largement traité, plein d'air et d'un sentiment de la nature profond et pénétrant. Cette étude de portrait et ces meules de foin m'émeuvent beaucoup plus que les autres toiles du même peintre, qui sont pourtant autrement travaillées et prétentieuses par le titre, mais d'une touche lourde : *Un Condottiere du* XV^e^ *siècle, Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*, etc. La montre de l'érudition et l'accumulation du travail ne sont rien par eux-mêmes; et je ne sais pourquoi M. Watts persiste à aller chercher au loin des sujets littéraires, dans l'histoire et la légende, alors que les motifs empruntés à la vie qui l'entoure lui réussissent si bien lorsqu'il les aborde.

Nous retrouvons à la Grosvenor-Gallery MM. Whistler et Burne Jones, les deux peintres qui lui réservent sans partage leurs envois. M. Whistler expose cette année à Paris, à la fois au Salon et à la galerie Petit, rue de Sèze, aussi n'a-t-il à la Grosvenor-Gallery que deux toiles d'assez petites dimensions, déjà anciennes, deux nocturnes. L'un, nocturne en noir et or, est un effet de nuit noire, et comme la nuit noire est généralement obscure, je trouve l'effet que le tableau prétend rendre assez peu saisissable. Mais l'autre, nocturne en bleu et argent, me laisse voir, à la pâle lueur du crépuscule, la mer assombrie, immense, mystérieuse : quelques barques indiquées d'une touche demi-effacée glissent dans l'ombre et le silence. Voilà une production d'art absolument personnelle, quelque chose que personne n'avait encore fait et qu'après M. Whistler on ne fera peut-être jamais plus.

M. Burne Jones est toujours le même peintre concentré dans un monde de formes et de types tout à fait conventionnels. Les tableaux qu'il expose cette année, comme toujours, révèlent la main d'un artiste, ils sont pleins de mélancolie, d'un coloris et d'un dessin distingués, mais plus que jamais peut-être les personnages figurés ont quelque chose de maladif et manquent de vie, de chair et de sang. M. Burne Jones aura vécu en Angleterre au XIX^e^ siècle, sans que rien dans l'œuvre qu'il laissera indique qu'il ait jamais jeté les yeux sur le monde qui l'entoure. Aucun artiste ne se sera plus mis à part du milieu vivant pour s'absorber dans l'extase et le rêve. Si l'on veut juger jusqu'à quel point M. Burne Jones est incapable de saisir par les yeux les formes et les types du pays dans lequel il se trouve, il faut l'observer dans le portrait. Et justement il expose

cette année un portrait du fils de notre sympathique confrère, M. Commyns Carr. Certes, c'est là l'œuvre d'un artiste. Le petit garçon est plein d'expression, mais d'une expression mystique, presque monastique ; on dirait un petit saint Jean-Baptiste emprunté aux types italiens du XV^e^ siècle. Rien absolument dans ce portrait n'indique qu'il s'agisse d'un enfant anglais du XIX^e^ siècle, qui boit du thé et mange des côtelettes. En définitive, les œuvres de M. Burne Jones marquent la fin d'un genre et d'une école. Avec elles se termine ce mouvement d'art qu'on a appelé le préraphaélisme et il se termine, comme cela doit forcément arriver à tout ce qui s'épuise et devient purement conventionnel, par la répétition fastidieuse des mêmes types et des mêmes formes.

L'homme qui aura été réellement créateur au milieu des préraphaélites, celui qui restera comme le véritable auteur du mouvement, qui lui aura donné ses formes et son esprit, c'est Dante Gabriel Rossetti. Rossetti a passé les dernières années de sa vie dans la retraite, sans rien montrer au public. Ses productions restaient ainsi presque inconnues, réparties entre quelques amateurs qui formaient entre eux une sorte de petite chapelle ; mais il est mort le 9 avril 1882, et une double exposition de ses œuvres, cet hiver, à la Royal-Academy et au Burlington Art Club, puis une vente des dessins de son atelier chez Christie, ont enfin permis au public d'entrer en communication avec lui et aux critiques d'avoir de son œuvre une vue d'ensemble.

Rossetti est une figure très complexe. Fils de père et mère italiens né en Angleterre, on voit chez lui le vieux fonds italien, la manière instinctive de sentir du Latin qui percent à travers l'enveloppe du milieu anglais dans lequel il vit. En outre, à la fois poète et peintre, on peut suivre les combinaisons variées auxquelles, en se soudant, les points de vue différents de l'artiste et du littérateur, du peintre et du poète, donnent continuellement lieu dans ses œuvres. C'est par ces conditions spéciales de naissance et d'organisation du principal des auteurs du préraphaélisme qu'il faut expliquer l'éclosion subite, en Angleterre, de types et de formes d'art tranchant sur tout ce qui existait auparavant et, aussi, l'apparition de ces goûts rafffinés allant jusqu'au précieux, avec une pointe de langueur et de mysticisme qu'on a appelés *esthétiques*, qui sont en absolu contraste avec les tendances utilitaires et puritaines qui avaient toujours constitué la manière d'être anglaise. Quand un homme a ainsi imprimé le cachet de sa personnalité à l'art et au goût de son temps, qu'on l'aime ou non, qu'on le loue ou qu'on le blâme, il y a un point sur lequel on ne peut manquer de s'accorder, c'est qu'il était doué d'originalité et de puissance.

VUE DE LA TAMISE, PAR M. W.-L. WYLLIE.

(Exposition de la Royal-Academy. — Dessin de l'artiste d'après son tableau)

La vente qui s'est faite chez Christie, le 12 mai, des dessins et des études de Rossetti, a montré que l'artiste avait plus sérieusement travaillé sur le modèle vivant et regardé la vie extérieure qu'on ne l'avait généralement pensé. Il ne se trouve en particulier dans ses œuvres aucune étude ou copie faite d'après des modèles fournis par les Italiens du xv^e^ siècle, et ceux qui auraient cru que ce nom de préraphaélite impliquait forcément, de la part de ceux auxquels on l'appliquait, une imitation du dessin et des formes des primitifs italiens, doivent revenir de cette erreur. Rossetti a eu pour modèles trois ou quatre femmes. Elles sont connues. C'étaient toutes des femmes de grande taille. Rien n'est plus curieux que de voir ce que l'imagination de l'artiste a fait subir de déviation à ses différents modèles, pour arriver à se créer, une fois pour toutes, un type tranché auquel il s'est toujours tenu.

La femme imaginée par Rossetti est un être colossal, ayant, sur un grand cou, une tête fortement accentuée, avec des lèvres saillantes et une énorme chevelure touffue. Cette créature, sorte de sibylle, de sirène, de mélusine, n'a aucun des côtés délicats de la femme ; elle est cependant bien vivante et, quand on l'a longtemps regardée, elle devient inoubliable ; elle exerce une sorte de fascination, mais mêlée d'inquiétude ; on aurait peur d'en approcher de trop près, on sent que si elle vous prenait dans ses bras, elle vous ferait craquer les os. Rossetti, lorsqu'il a eu trouvé ce type féminin, en a rempli toute son œuvre, où l'homme ne joue qu'un rôle secondaire. La même femme, variée dans l'expression, la pose et le costume, est devenue *Vénus Astarté, Pandora, Sancta Lilias, The blessed Damozel, la reine Guinevere, Béatrice,* etc. Et dans les différents sujets qu'il a traités, empruntés, comme on le voit, à des poèmes, des légendes, des ballades, Rossetti a voulu fixer sur les traits tout ce que le rêve, l'extase, la vision mystique peuvent faire naître, et passer d'images dans la tête humaine. C'est par là qu'il a définitivement prouvé que chez lui le poète l'emportait sur l'artiste, que le littérateur prenait le pas sur le peintre, car il a demandé à la peinture de rendre tout un ordre de sentiments qui ne sont point de son domaine, et dont, comme artiste maniant le crayon, il devait se détourner pour se les réserver, comme poète prenant la plume. Quels que soient les sentiments que fasse naître la double œuvre poétique et artistique de Rossetti, on ne peut nier que son auteur ne fût doué d'invention. Alors que ce que l'on a appelé le préraphaélisme n'aura été pour les uns qu'une rencontre ou qu'un passage, pour d'autres qu'une forme conventionnelle qu'ils ont prise comme ils en auraient pris toute autre, il aura été pour Rossetti la manière naturelle d'exprimer ses émotions et ses visions. Par là, Rossetti laissera des

œuvres dont l'intérêt subsistera, et il demeurera, comme peintre et comme poète, une des physionomies les plus originales de l'Angleterre au XIXe siècle.

L'aquarelle occupe en Angleterre une position qu'elle n'a jamais tenue ailleurs. Elle s'est élevée à la dignité d'un art complet en lui-même, vivant d'une façon propre et séparée. Il y a eu et il y a en Angleterre un grand nombre d'artistes qui n'ont été et ne sont que des aquarellistes. Dans ces conditions, il était tout naturel que les aquarellistes anglais s'organisassent en sociétés spéciales. La Société royale des peintres en *water-colours* en est, cette année, à sa 99e exposition. La seconde société, formée par les aquarellistes, l'Institut des peintres en *water-colours*, est plus jeune et ouvre seulement sa 65e exposition. C'est cependant encore fort respectable. Ces deux sociétés sont très florissantes. L'aquarelle est, pour les Anglais, comme une spécialité nationale dont ils sont fiers et qu'ils savent soutenir et encourager par leurs achats.

Quand on parcourt les salles d'exposition des deux sociétés, on est frappé du haut point de perfection technique auquel les aquarellistes ont porté leur art. Toutes les ressources, les secrets, les roueries du métier leur sont connus. Ils n'ont plus rien à apprendre de ce qu'au point de vue du rendu et de l'effet on peut obtenir de l'emploi de la couleur délayée dans l'eau. On observe en même temps que tous les exposants dessinent correctement, sans ces imperfections et ces gaucheries que l'on découvrait, il y a encore quelques années, dans les productions de nombre d'entre eux, et par là on peut juger que les efforts faits de tous côtés, en Angleterre, pour répandre l'étude du dessin, portent leurs fruits. Les aquarellistes de nos jours me paraissent donc l'emporter sur leurs devanciers, en tout ce qui concerne la technique de leur art. Comme résultat, on a un ensemble d'œuvres dont l'exécution est aussi bonne que possible, mais, en art, cela est tout à fait insuffisant et, en effet, qu'y gagne-t-on? L'aspect général des expositions n'en est pas moins terne et monotone, et l'on cherche en vain, dans l'ensemble, les œuvres d'artistes ayant le genre d'attrait que possèdent celles de certains des anciens aquarellistes David Cox ou Walker, par exemple. Certes, David Cox paraît avoir ignoré une partie de ce que savent ceux qui l'ont suivi, sa technique était assez primitive; mais que de sincérité, de sentiment de la nature dans les paysages que, d'une touche légère, il jetait sur le papier! Et Walker, dont le dessin était parfois incorrect, est-il un artiste dont les œuvres pourraient aujourd'hui nous procurer les émotions mélancoliques et tendres que nous retirons de la vue des siennes? Les aquarellistes actuels — je parle de ces artistes cantonnés exclusive-

ment dans l'aquarelle — me représentent un peu ces poètes de nos jours qui, en Angleterre, font mieux les vers que Byron et, en France, que Musset, qui n'ont ni défaillance ni négligence et qui, avec cela, composent des poèmes qu'on se soucie fort peu de lire.

S'il me fallait choisir entre les expositions des deux sociétés d'aquarellistes, je crois que je préférerais celle de la plus jeune, de l'Institut. La Société royale des peintres en *water-colours*, avec son siècle d'existence, est, comme la Royal-Academy, une de ces institutions fort respectables, mais qui manquent de souffle et d'esprit d'innovation. A l'Institut des peintres en *water-colours*, nous trouvons la plupart des artistes qui ont une manière d'être réellement personnelle, nous revoyons M. Wyllie, qui nous expose une vue de mer éclairée d'une lumière blafarde, effet juste et hardi. L'Institut, qui jusqu'à ce jour avait dû se contenter d'un local insuffisant dans Pall-Mall, inaugure cette année de vastes galeries dans Piccadilly. Il a été décidé, à cette occasion, que les expositions qui avaient été réservées, d'une manière exclusive, aux membres de la société, seraient désormais ouvertes à tous. C'est là une libérale innovation, qui aura, nous l'espérons, d'heureux effets, car l'art ne vit que de renouveau, et le renouveau c'est le secret des jeunes et des inconnus.

Il est certains côtés de l'art anglais que l'on ne saurait suivre et étudier aux expositions, qui sont cependant des plus originaux et des plus vivants. Dans ces dernières années, les Anglais ont donné un grand développement à l'illustration. Leurs journaux illustrés ont pris des dimensions dépassant tout ce qu'on avait encore vu. La collaboration des meilleurs artistes a été demandée par eux, et si une masse de productions en sont sorties qu'on peut considérer comme de la pacotille, un grand nombre de très bons dessins en a aussi été le résultat. MM. Walter Crane et Caldecott, Miss Kate Greenaway nous ont donné des livres illustrés pleins d'humour, d'originalité et d'invention, et nous avons vu là surgir toute une série de productions remplies de saveur et bien anglaises. Cependant toutes les fois qu'il s'agira de vanter des œuvres anglaises, remarquables par leur terroir et leur esprit national, il faudra en revenir aux plus anglaises de toutes, à celles de Charles Keene. Charles Keene n'est, je crois, membre d'aucune société et on ne voit point son nom figurer sur les catalogues des expositions, car ses productions sont de simples dessins à la plume. Oui, mais ces dessins font connaître tout un peuple! Les Anglais s'y retrouvent vivants, avec leur manière d'être propre qui, parmi les mortels, les distingue de tous les autres. Ils sont là, hommes de tous rangs et de toutes conditions, avec ces attitudes, ces airs, ces gestes particuliers qui les spécialisent entre eux et les diffé-

rencient les uns des autres. Chose étrange à dire! Charles Keene, dont les dessins paraissent chaque semaine dans *le Punch*, le journal le plus vu de l'Angleterre, est à peine apprécié du public, et le nombre des gens qui l'estiment à sa réelle valeur est très restreint. Ses dessins sont tellement vrais, si pleins de naturel, ils mettent si bien sur le papier les Anglais tels qu'ils sont, que le public les prend pour les choses les plus

PANDORA.

(Fragment du tableau de Rossetti.)

simples et les plus faciles à faire. On les considère presque comme des photographies. Mais Charles Keene peut attendre, il a l'avenir pour lui; comme dessinateur et comme humoriste, il est parmi les plus grands de ce siècle, l'égal des Daumier et des Hokousaï; son œuvre est donc faite pour braver le temps et pour grandir sans cesse en réputation.

Pendant que nous parcourons Bond street et Piccadilly, allant voir les expositions anglaises, nos yeux sont attirés par de grandes affiches qui nous invitent à visiter une exposition des impressionnistes français. Et,

en effet, entré dans la galerie de MM. Dowdeswell et Dowdeswell, dans Bond street, nous nous trouvons devant un choix d'œuvres de Manet, Degas, Claude Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Berthe Morizot, M^lle^ Cassatt, Boudin, Lewis Brown ; tous confondus sous cette épithète commune d'impressionnistes, qu'en France nous n'appliquerions certainement qu'à un certain nombre d'entre eux. Mais, à l'étranger, il ne faut pas y regarder de si près, et on ne saurait exiger de distinctions subtiles. Je ne saurais dire quelle vision voluptueuse cette exposition a été pour moi, se présentant ainsi au loin et tranchant sur tout ce qui l'entourait. Pour ne parler que de ceux auxquels, en France, nous attachons plus spécialement l'épithète d'impressionnistes, ces paysages si colorés et si éclatants de Claude Monet, ces figures de femmes si délicates de Renoir, ces paysans de Pissarro placés au milieu de motifs si rustiques, ces bords de rivière si humides de Sisley, ces êtres esquissés d'une touche si légère par Berthe Morizot, me donnaient une sensation extraordinaire de fraîcheur, de lumière, de vie et de jeunesse.

En contemplant cet ensemble de nos impressionnistes, je me suis rappelé que c'était précisément une exposition du même ordre de peintres anglais, à Paris, qui avait déterminé le mouvement d'une partie de notre art moderne. C'est à une exposition des peintres anglais, des Constable, des Bonington, qui eut lieu sous la Restauration, qu'est due cette impulsion qui poussa les Paul Huet et les Théodore Rousseau à innover dans le paysage. C'est la connaissance de la peinture faite en Angleterre sur nature, c'est la vue de paysages reproduisant de vrais ciels et des arbres réels, qui amena nos paysagistes à délaisser définitivement le genre vieilli du paysage de la camisole de force, dit historique, pour entrer dans cette voie d'indépendance et d'étude de la nature qui, en passant par Rousseau, Corot et Courbet, a conduit à Claude Monet et aux artistes qui exposent avec lui à Londres. Cette exposition de nos impressionnistes n'est ainsi qu'une sorte de rendu de l'art français, pour ce qu'antérieurement il a reçu de l'art anglais. Et puisse notre école du plein air et des tonalités claires avoir sur certains côtés de l'art anglais la même heureuse influence qu'eurent autrefois, sur l'art français, ces peintres anglais qui portaient avec eux la liberté et l'invention !

THÉODORE DURET.

Londres, mai 1883.

LE SALON DE 1883

LA SCULPTURE

LE CRÉPUSCULE, PAR M. BOISSEAU.

Lorsqu'on interrogeait Socrate sur les vertus qui font le citoyen, le philosophe aimait à rappeler cette parole de l'oracle de Delphes : « Suivez les lois de votre pays ». J'imagine que si un jour Phédon avait demandé à Socrate de l'instruire sur les vertus du sculpteur, Socrate, qui dans sa jeunesse avait modelé de ses mains le groupe des *Trois Grâces*, se fût borné à répondre : « Suivez les lois de la sculpture. »

Un art est-il donc soumis à des lois? Quelque chose peut-il l'entraver? Le génie et, à son défaut, le talent ne sont-ils pas maîtres de l'heure et de l'espace, sans autre règle que l'inspiration du moment? Des lois, mais vous n'y pensez pas! L'art, c'est l'étincelle, c'est l'éclair entrevu, c'est le cri de l'âme, et ces impressions diverses échappent par leur soudaineté à toute législation précise. La lumière ne connaît pas de discipline; elle se joue dans le vide en pleine liberté, active ou paresseuse, éclatante ou voilée, selon qu'il lui plaît d'inonder de ses chaudes effluves l'atmosphère qui

nous enveloppe ou de laisser intercepter ses rayons par le fluide refroidi. L'art aura-t-il de moins grandes franchises? Est-ce que sa puissance n'est pas absolue? Est-ce que l'artiste n'est pas seul responsable de son discours? Est-ce qu'il n'est pas créateur? et créer, n'est-ce pas faire quelque chose de rien?

Oui, sans doute, l'artiste est maître de sa pensée, de la forme dont il la revêt, du style dont il pare cette forme. Mais, au-dessus de lui et malgré lui peut-être, une vérité demeure, vérité nettement exprimée, dont le sens ne sera pas éludé et à laquelle les seuls transfuges ou les obscurs praticiens de l'art tentent d'échapper, tandis que les maîtres orientent leur esprit, leur activité, leurs doigts dociles et savants vers ce point fixe. Cette vérité qui n'a pas vieilli, parce que le propre de l'être est de ne rien craindre du temps, la voici :

« L'art est la manifestation du beau. »

Telle est la loi. Nul n'y changera rien. Ce n'est pas assez pour le sculpteur de limiter son effort à la représentation du vrai, ce n'est pas assez qu'il se montre traducteur fidèle, exact, plein de justesse et d'habileté. De simples transcriptions ne relèvent que de l'œil et de la main. L'art découle de plus haut. Son foyer, c'est l'âme; et c'est à l'âme, c'est-à-dire au plus intime de la personne humaine, que l'art est tenu de provoquer une sensation noble, généreuse, première étape de l'ascension rationnelle de la créature vers l'incréé. Or, je vous le demande, où est l'âme dans ces compositions modelées qui n'ont pour objet que la représentation de la laideur, de la décrépitude, de la bassesse, de la trivialité? L'âme est absente de pareilles œuvres. Ceux qui les ont produites, en dépit de la vogue dont ils peuvent jouir auprès de certains groupes d'amis, en dépit des médailles ou des mentions, ne sont pas des sculpteurs. Nous concédons qu'ils aient quelque adresse. La nature, dans ce qu'elle a d'extérieur et de tangible, leur est familière. Ils lisent; ils ne savent pas penser. Lire! est-ce donc chose si méritoire? Tout le monde lit, et le livre est partout. La rue, la maison, le théâtre, les réunions publiques présentent au regard des pages de toute sorte que nous lisons sans y prendre garde. L'artiste épris de son art traduira-t-il, à peine rentré chez lui, ce qu'il vient de lire dans la rue? Eh quoi! ne va-t-il pas s'interroger lui-même sur la valeur plastique, sur la portée morale des scènes dont le hasard l'a fait témoin, des types fortuitement rencontrés? Je ne puis croire qu'il prenne son ébauchoir d'une main hâtive, sans réflexion, sans discernement. Lire n'est rien; ce qui importe, c'est savoir lire.

Ceux-là ne savent pas lire qui tendent par leurs œuvres à faire de l'art la manifestation de la laideur. Déjà malheureusement ils sont un petit

groupe, et un jour peut venir où leurs rangs seront plus compacts. La place occupée dans les lettres contemporaines par ce qu'on est convenu d'appeler le « naturalisme » trouble plus d'un cerveau dans l'école, et comme l'école française de sculpture est en ce moment très riche en hommes pleins d'habileté, nous ne serions pas surpris de voir, à courte date, au Salon, en assez grand nombre, des œuvres conçues dans le dénuement de la pensée, des statues semblables à certaines figures exposées en 1883, véritables négations du beau, mais non sans valeur sous le rapport de l'exécution.

Il y a là un péril. Les sculpteurs italiens s'épuisent dans la recherche du détail. Leur ciseau merveilleux s'est pour longtemps ébréché sur la dentelle d'une collerette ou la garniture d'un sofa. De leur côté, bon nombre de sculpteurs français sont en veine de trahir leur art par la représentation de scènes banales ou grotesques. Dans les deux cas, le péril est grave. « On peint tout ce qu'on veut, écrivait Diderot; la sévère, grave et chaste sculpture choisit. » Et David, un novateur cependant, complétant la parole de Diderot que peut-être il n'avait pas lue, écrivait à son tour : « Le marbre par sa blancheur a quelque chose de pur et de céleste. La sculpture est une religion : elle doit être grave, chaste. Quand elle se prête à la représentation de scènes familières, il me semble voir danser un prêtre. » Sur ce point, nous sommes de l'avis de Diderot et de David.

Nos principes étant posés, le lecteur ne devra pas chercher dans ces pages certains noms d'artistes auxquels leurs ouvrages ont valu peut-être quelque réputation. « En thèse générale, disait Cavé lorsqu'il était directeur des Beaux-Arts, on a cent fois tort de nommer un peintre dont le tableau déplaît. C'est lui faire un nom. Personne n'est plus attaqué que Delacroix, et personne n'est plus en vue. Je ne puis donner une commande importante sans y comprendre Delacroix. » Ne blâmons pas nos devanciers. Delacroix méritait d'être en vue, et certes l'école sera reconnaissante envers ceux qui ont aidé ce vaillant homme à se faire un nom. Toutefois, il y a du vrai dans le mot de Cavé : le silence est parfois une arme.

Pourquoi sommes-nous tenu au silence à l'endroit de MM. Paul Dubois, Chapu, Mercié, Idrac, et d'autres encore qui sont restés à l'écart du Salon? Nous avions plaisir à les suivre depuis de longues années. « Un salon, a dit une femme d'esprit, est une réunion intime où l'on se connaît, où l'on se cherche, où l'on a quelque raison d'être heureux de se rencontrer. » Le Salon de 1883 est tant soit peu désert. On y cherche en vain plusieurs habitués avec lesquels la causerie n'était pas sans charmes. Nous les retrouverons sans doute au Salon triennal.

Plus restreint est le cercle d'artistes dans lequel nous entrons, plus aussi sommes-nous tenu de lier connaissance en saluant un à un les hôtes de la maison.

C'est M. Suchetet qui vient au-devant de nous. Disons-lui comme Horace :

La place m'est heureuse à vous y rencontrer.

C'est qu'en effet M. Suchetet — que nous n'avons jamais vu — n'est pas un étranger pour nous. Ce jeune artiste a débuté par un coup de maître. *Biblis changée en source* était une œuvre fort belle, il y a trois ans; aujourd'hui, c'est une œuvre exquise. Ce qu'il y avait de brusque, de heurté dans les contours du plâtre a disparu. Les parties lourdes se sont amincies, la figure tout entière a gagné en élégance. Le marbre transparent, dans sa pose horizontale, a les ondulations sans ressauts qui convenaient à l'allégorie d'une source. M. Suchetet a mis trois années à parachever ce marbre plein de jeunesse, d'éclat et de poésie. Les œuvres durables veulent être longuement caressées.

M. Boisseau a représenté le *Crépuscule* sous la forme d'un génie qui allume sa lampe nocturne pendant que des enfants sommeillent sous ses ailes puissantes. L'artiste a donné un corps de femme au personnage qu'il voulait créer. Le regard et l'attitude générale ont quelque chose de maternel. Le *Crépuscule* est une composition sobre et gracieuse.

Il n'y a que des éloges à adresser à M. Marqueste. *Cupidon*, sous le ciseau de cet artiste, a la désinvolture aimable, la ruse caressante que lui prêtent les poètes. Nous goûtons moins le *Chanteur oriental* de M. Frère. Le marbre a de grandes qualités, mais la pose du chanteur est instable; elle manque de tranquillité. Le visage est morne. Les angles des coudes et des genoux sont d'un fâcheux effet. On voudrait prêter l'oreille à la cantilène de l'enfant, et lorsqu'on le regarde on est distrait.

M. Cordonnier n'a pas su prendre un parti. Son groupe le *Printemps*, inspiré d'Aristénète, relève à la fois de la réalité et de la fiction. Il ne sera pas compris par tout le monde, mais qu'importe, si la cadence des lignes, l'harmonie et le choix des plans font de ce marbre affiné une page décorative? L'artiste n'a peut-être pas ambitionné de faire autre chose.

« Il n'est donné à aucun mortel de descendre sous les cavernes de la terre s'il n'a enlevé de l'arbre la branche à la chevelure d'or. C'est le présent que la belle Proserpine s'est réservé. Le premier rameau arraché, un autre le remplace et se couvre aussitôt de feuilles d'or.

..... Primo avulso, non deficit alter
Aureus. »

Ceci, nous le savons tous pour l'avoir traduit au temps de notre jeunesse, est écrit au VI^e^ livre de l'*Énéide*. Était-ce l'épigraphe qu'il convenait d'inscrire sur le socle du groupe de M. Tony Noël? Non, assurément; car il ne s'agit pas du rameau d'or dans cette composition. Deux lutteurs sont en scène. L'un est terrassé, l'autre, replié sur lui-même, est surpris dans l'effort du combat. Il n'a pas eu le temps de se redresser. Son corps nerveux et souple couvre celui de l'adversaire dont il a triomphé et prévient la revanche du vaincu. Son œil rôdeur déjoue toute surprise. Son bras tendu montre qu'il est prêt à l'attaque. La force est la caractéristique de ce drame. Traduit en bronze, le groupe de M. Tony Noël pourra prendre place dans un jardin public, mais il faudra biffer le vers de Virgile inscrit dans la glaise à l'ébauchoir; rien ne justifie la présence de cette citation, prétentieuse autant qu'énigmatique.

C'est à la poésie que M. Aizelin a demandé le type recueilli de la jeune fille qui passe devant nous, les paupières baissées. Gœthe lui a donné l'être dans la langue parlée. Ary Scheffer l'a transportée sur la toile. M. Aizelin s'apprête à la sculpter dans le marbre. C'est bien là *Marguerite*, qui plus tard doit dire à Faust :

> Eh! n'avez-vous pas vu que je baissais les yeux?

Il y a en effet dans le maintien de la jeune fille un certain trouble qui la trahit. Une pensée l'agite, et le soin qu'elle apporte à sa démarche, d'une dignité sereine, le calme qu'elle essaye de répandre sur ses traits ont quelque chose de voulu. Ces nuances, que le poète rend aisément saisissables par les mille détails du dialogue, le sculpteur est obligé de les écrire dans le modelé du visage, dans un pli de vêtement, dans la grâce légèrement apprêtée de l'œil ou des lèvres. M. Aizelin n'a rien omis de ce qu'il devait dire.

Florian, que me veux-tu? N'est-il pas singulier que trois artistes se soient inspirés, à la même heure, d'une même page du fabuliste? Si encore la pente générale de l'esprit français inclinait, à l'heure actuelle, vers les poètes enrubannés du dernier siècle, nous comprendrions cette coïncidence. Mais Dieu sait si on lit de nos jours *Estelle et Némorin!* Au surplus, c'est un récit moins démodé que ne l'est l'histoire d'Estelle qui a servi de thème à MM. Carlier, Michel et Turcan. Tous les trois ont essayé de reproduire ce drame intime et populaire, tout parfumé d'amour fraternel, l'*Aveugle et le Paralytique*. Problème difficile. Toute infirmité physique est une dépression dont la cicatrice fait tache sur l'enveloppe humaine. Un infirme n'est jamais beau, si ce n'est peut-être pour l'œil

de sa mère. MM. Carlier, Michel et Turcan ont donc fait preuve d'une grande audace en concevant un groupe composé de deux infirmes ! La vigueur du modelé, le mouvement, une science myologique très réelle recommandent l'œuvre de M. Carlier. L'*Aveugle* de M. Michel a trop présumé de ses forces : on dirait qu'il va fléchir. Cette réserve faite, signalons l'intensité de vie et d'action profondément écrite sur le groupe de M. Michel, aux proportions colossales. M. Turcan a été le mieux inspiré dans ce tournoi singulier. Ses personnages sont groupés avec un grand art. Le paralytique a pris le bras de son porteur et permet à sa main d'effleurer l'obstacle contre lequel il pourrait trébucher. Plein de quiétude, ses grands yeux blancs dirigés vers le ciel, comme si leurs prunelles éteintes devaient se rallumer sous l'action de la lumière, l'aveugle marche d'un pas assuré. Son compagnon veille pour lui. Le regard du paralytique est aux pieds de l'aveugle. L'opposition savante que M. Turcan a voulu mettre dans la pose et dans le sentiment des têtes de ses personnages lui fait honneur. Nous comprenons moins la dissemblance établie par l'artiste entre le paralytique drapé et l'aveugle nu. Bien que celui-ci soit un jeune homme doué par la nature de formes élégantes, et celui-là un vieillard chez lequel il convenait sans doute d'atténuer certaines parties du corps, la logique réclamait que l'un comme l'autre fussent nus ou drapés.

Ce n'est ni un poète ni un conteur qui a inspiré M. Guillaume. C'est la source de toute poésie que l'artiste a voulu symboliser dans l'image sévère de la fille d'Achéloüs, *Castalia*, métamorphosée en fontaine par Apollon. Assise sur une roche saillante du Parnasse, Castalie a le torse découvert, les jambes drapées et pendantes. Sur la hanche droite de la nymphe est une lyre qu'elle tient debout, prête à vibrer. Le bras gauche pose sur l'urne traditionnelle d'où s'échappent les eaux généreuses qui confèrent le don de poésie et de divination. De fière allure et de grandes proportions, Castalie domine, dans son attitude d'immortelle, un pèlerin fatigué, impuissant à atteindre la source qu'il convoite et sur laquelle il attache un regard désespéré. Plus heureux, un génie ailé se joue dans la nappe transparente où les Muses se désaltèrent. Deux amants, dans un pli du rocher, recueillent quelques gouttes de l'eau magique ; un poète médite au murmure de la fontaine.

Disons bien vite que l'alliance du réel et de la fiction est un écueil contre lequel se brisent ordinairement les sculpteurs. Les formes tangibles de la pierre ne prêtent pas à l'illusion avec autant de facilité que la couleur. Une apparition, un songe, le voisinage d'un être imaginaire et d'un être vivant sont d'une interprétation difficile en sculpture. Nous en avons

LA NUIT, GROUPE EN PLATRE, PAR M. F. DE SAINT-VIDAL.

(Dessin de l'artiste.)

une preuve dans le bas-relief de M. Lombard, *Sainte Cécile*, où nous voyons la jeune patricienne assise dans son appartement devant un clavier qu'elle effleure de ses doigts, pendant qu'un ange, sous la forme d'un éphèbe sans vêtements, debout devant elle, prête l'oreille à la mélodie de l'hymne sacrée. Évidemment, la pensée de M. Lombard est que cet ange demeure invisible à sainte Cécile. Cependant, il n'a pas moins d'importance que le personnage principal; il est au même plan, en action comme la sainte qui le tient sous le charme, et bien que M. Lombard ait pris soin de dépouiller cet habitant d'un autre monde, cet être à part, d'une nature différente de celle de la jeune Romaine assise devant lui, la fusion rêvée de la fiction et du réel, de l'élément divin et de l'élément terrestre échappera certainement à la majorité des spectateurs de l'œuvre de M. Lombard.

M. Guillaume s'est montré plus habile. Il est probable que si la statue de *Castalie* avait été sculptée par son auteur au temps de Jean Goujon ou même de Puget, confiant dans l'érudition de son époque, le sculpteur se fût abstenu de tout commentaire. Il eût posé l'inspiratrice des Muses sur son bloc qui surplombe, ayant dans une main la lyre emblématique et répandant de l'autre les larges ondes de sa source propice. De nos jours, il en faut user plus prudemment. Castalie! qu'est-ce que Castalie, disent les visiteurs du Salon qui depuis quinze ans et plus n'ont lu que leur journal? L'artiste a voulu répondre à cette interrogation par ce que j'appelle ses « commentaires », c'est-à-dire les figures accessoires jetées çà et là sur le socle de la statue. Il s'agissait d'indiquer aux plus ignorants comme aux plus distraits en quoi Castalie diffère de Biblis ou de toute autre nymphe changée en source. Ce génie qui se désaltère, cet autre qui médite, — poète recueilli — ces deux autres qui ressemblent à deux amants inquiets pour leur fécilité s'ils ne retrempent leurs âmes aux flots jeunes que répand la fille d'Achéloüs aimée d'Apollon, précisent le caractère attaché par l'antiquité grecque à la fontaine de Castalie. Faudra-t-il voir dans ces figures secondaires un rapprochement fâcheux, une atteinte portée à l'unité de l'œuvre? Non. La plupart de ces personnages appartiennent au monde de la fiction : ce sont des génies, le sculpteur leur a donné des ailes. Quel est leur séjour? Habitent-ils les enfers? A coup sûr, ce ne sont point des heureux; la sérénité de Castalie n'est pas leur partage, mais ce ne sont pas non plus des êtres humains. Au reste, et c'est en cela peut-être que l'artiste a montré plus de goût, les génies altérés qui gravitent autour de la source enchantée sont de taille très réduite. Leur présence aux pieds de Castalie n'a donc rien de choquant, et elle précise le sens de la statue. Plus d'un artiste pourra faire son profit de

cette alliance voulue, calculée, et, somme toute, heureuse d'éléments qu'il est toujours difficile de rapprocher et de fondre dans une œuvre sculptée. L'unité de la composition n'a pas souffert des accessoires dont il a plu à M. Guillaume d'enrichir sa statue. Castalie, cette aînée des Muses, avec ses tempes couronnées, son front jeune et brillant, ses tresses soyeuses et légères, la cécité de ses yeux qui la rapproche des dieux antiques, ses lèvres sérieuses, fermées sans effort, les plans rythmés d'un corps qui n'a rien de caduc, ses jambes enveloppées de draperies d'une sévère élégance, est un marbre de haut style. Le pied suspendu dans le vide, la main posée sur l'urne, les bras d'un galbe irréprochable sont des parties traitées avec un art supérieur.

Le *Persée* de M. de Vauréal cache son trophée, ce qui le rend très dissemblable du *Persée* de Cellini, mais le calme qui résulte de la pose adoptée par M. de Vauréal pour son personnage permet d'en apprécier à loisir la forme, le mouvement et le naturel.

M. Frémiet ne fléchit pas dans son culte pour l'archéologie. Le *Porte-falot* à cheval qu'il a modelé pour l'Hôtel de Ville a toute l'exactitude désirable, quant à la fidélité du costume ; toutefois, que de raideur! La Renaissance italienne a peuplé Florence de ses cavaliers de bronze, mais apparemment les maîtres de ce temps-là avaient moins de respect pour les lignes droites que n'en témoigne M. Frémiet. Au surplus, c'est un plâtre que nous avons sous les yeux; il se peut que la teinte du bronze enlève aux jambes du cavalier quelque chose de leur rigidité.

M^lle^ Thomas a sculpté un officier sur son cheval qu'elle désigne au livret par les mots *En vedette*. Le mouvement plein de naturel que l'artiste a su donner à son cavalier mérite qu'on le signale. Une grande simplicité dans le travail distingue l'*Étude* de M^lle^ Adam. La pose de sa jeune fille est des plus heureuses. Le choix des formes témoigne du goût de l'artiste. Nous espérons que M^lle^ Adam voudra traduire en marbre cette nouvelle œuvre.

Saluons la *Jeunesse* de M. Carlès, mais attendons le retour de cette figure sous sa forme définitive.

Une somme d'efforts très remarquable a été dépensée par M. Félix Martin dans son groupe d'*Orphée*. Le roi de Thrace avait obtenu de ramener Eurydice parmi les vivants. Ayant failli à son serment en jetant un regard sur son épouse, celle-ci s'évanouit et Mercure l'emporte à jamais dans le royaume des ombres. Les trois acteurs du drame sont en scène. Eurydice et Mercure sont avantageusement posés. Il est regrettable que la tête d'Orphée soit peu visible; c'est sur ses traits que

devait se résumer l'angoisse de la séparation. Tel qu'il est, le groupe est décoratif. Mais était-ce vers le ciel, vers la lumière, qu'il convenait de représenter Mercure emportant Eurydice? C'est aux enfers que l'épouse d'Orphée doit rentrer. Il eût été logique de l'indiquer. Nous serions en outre bien tenté de reprocher à Mercure l'expression de mélancolie répandue sur ses traits. Les dieux antiques ont-ils jamais eu de ces faiblesses en face des catastrophes humaines? Mais, à tout prendre, puisque la tête de Mercure domine, la tristesse qui l'agite tempère ce qu'il y a de cruel dans la mission dont il s'acquitte. Nous aimerions toutefois que la pression de la main de Mercure sur la poitrine d'Eurydice fût moins violente. Diderot, au cours de sa critique du Salon de 1765, a deux pages sur « les effets de nature qu'il faut ou pallier ou négliger. » M. Félix Martin, qui est jeune, enthousiaste et docile, voudra relire ces pages de Diderot avant de mettre aux points le marbre de son groupe.

Poète et sculpteur, Michel-Ange cherchait dans le marbre l'image de la *Nuit,* et il lui prêtait une langue en des vers que tout le monde a retenus. M. de Saint-Vidal, né dans la patrie de Michel-Ange, a sculpté un groupe de la *Nuit* auquel il donne, lui aussi, pour épigraphe des vers de sa composition. Son groupe n'a peut-être pas la simplicité que pourrait offrir une figure isolée. Toutefois, la figure de la *Nuit,* qui domine l'ensemble, est d'un jet heureux. L'éphèbe de gauche intéresse par sa pose, et le mouvement général de cette page de sculpture est d'un artiste de talent doublé d'un penseur.

M. Chatrousse qui sait, quand il veut, aborder une page de style, se plaît, depuis quelques années, à la représentation de la femme vêtue du costume moderne. Sa *Jeune contemporaine* ne fera pas oublier la *Jeune Parisienne* du même auteur, exposée au Salon de 1876, mais c'est une œuvre habile, d'un caractère suffisamment élevé pour qu'on ne soit pas tenté de la classer parmi les sujets de genre que la sculpture comporte malaisément.

Le bas-relief de M. Prouha, *Passage de Vénus,* est ingénieusement compris et d'un aspect agréable. Le dessin, la pose, le modelé des bras et des jambes méritent de sérieux éloges. La figure de Vénus plane avec non moins d'aisance que les figures aériennes de Prudhon, et ses contours ont la finesse et la fermeté d'un profil d'Ingres.

Plus moderne est M. Le Bourg avec son allégorie du travail contemporain. C'est bien le *Travail* qu'il dresse devant nous, dans sa rudesse, dans son énergie, dans sa probité. Le forgeron, assis sur son enclume, n'a rien de trivial. Les accessoires ne bruissent pas autour de cet homme que la fatigue a dompté sans l'abattre.

Je ne puis omettre de signaler MM. Delhomme, Chrétien, Truffot, Baujault, Ogé, Barrau, Cambos, Hugues, Delorme, Mombur, dont les œuvres robustes sont de saine facture.

Mais c'est assez parlé de l'allégorie dont le terme dernier est la représentation de la grâce impersonnelle. Le génie français incline plus naturellement vers Rome que vers Athènes. L'image individuelle le séduit; aussi le portrait et la sculpture d'histoire recueillent-ils chez nous de fréquents hommages. Notre race se retrouve et se reconquiert aisément dans l'interprétation de la personne humaine. Elle ne s'élève pas sans effort jusqu'à la conception du type. Les statues iconiques, les bustes qui en sont les fragments, relèvent, ce semble, plus que toute autre composition, de l'école française de sculpture. Ne le regrettons pas. L'art romain, moins achevé, moins idéal que l'art grec, a su se mouvoir avec assez de liberté dans les limites sévères de la ressemblance pour laisser des chefs-d'œuvre qui, depuis plus de vingt siècles, n'ont pas épuisé l'admiration des maîtres.

MERCURE EMPORTANT EURYDICE, PAR M. FÉLIX MARTIN.

Les portraits abondent au Salon. L'honnêteté simple de l'écrivain demeuré fidèle au culte des lettres est gravée dans le marbre vivant de *Patin*, l'ancien secrétaire perpétuel de l'Académie française. Ce buste est de M. Guillaume. La science aimable, le sourire éternel du « doyen des étudiants » ont été rappelés par M. Oliva sur le buste un peu dur de l'illustre centenaire, *Eugène Chevreul*.

Sans aucun doute, M. Mathieu-Meusnier s'est souvenu du vers de Chénier :

> Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques,

lorsqu'il a dû sculpter le buste de M^lle^ *Pauline B.* C'est une œuvre excellente, sobre et idéalisée, telle que l'eût voulu faire un sculpteur de

l'ancienne Rome. Le portrait du prince *Romuald Giédroyc* est de facture plus moderne.

M. Destreez a modelé la tête d'*Adam Salomon*, le sculpteur préféré de Lamartine : c'est un profil empreint de poésie. M. Bailly a dû reconnaître son prédécesseur à l'Académie des Beaux-Arts, *Labrouste*, dans le buste grave et simple signé par M. Longepied. M. *Soitoux*, l'élève de David d'Angers, doit à M. Maximilien Bourgeois un médaillon que David eût certainement signé en ses plus belles années. Le profil de M. Soitoux est traité d'une main délibérée, sa longue chevelure roule en torsades éclatantes d'une surprenante légèreté. Graveur en médailles d'un rare talent, M. Maximilien Bourgeois compte au Salon un portrait de *Jeune fille* d'un modelé remarquable. Le même artiste a en outre sculpté dans de grandes proportions le buste de M. *Oscar de la Fayette* : c'est une tête pensive, aux lèvres reposées. De belles draperies donnent à ce portrait un grand caractère décoratif.

Revenons aux médailles pour signaler celle de M. Chaplain d'après *Gambetta*. C'est une effigie puissante, sommairement conçue et traitée avec une concision presque archaïque. Cette médaille restera.

Deux bustes d'*Enfants*, signés de M. Hubert Louis-Noël, doivent être signalés. Le travail du marbre y est irréprochable et l'expression mutine et résolue de ces deux enfants est rendue avec un rare bonheur. M. Auguste Rubin a fait un bon portrait de Philippe de Girard. M. de Vercy se rappelle à l'attention du critique par son excellent buste de *M^me^ A. B.*, qu'il ne manquera pas d'exposer en marbre. MM. Allouard, Mora, le prince Giédroyc comptent au Salon des marbres d'un style élevé. Citons encore le buste de *Jules Verne*, par M. Fabio Stecchi.

Nous n'avons jamais écrit le nom de M^me^ de Cizancourt, dont il convient de louer le buste en bronze du *général de B.* M^lle^ Thomas, l'auteur du groupe *En vedette*, dont nous parlons plus haut, a sculpté le portrait de *M. Labiche* de l'Académie française; c'est une œuvre aussi spirituelle que l'exigeait le modèle. Le profil attristé et plein de sourde révolte de *Beethoven* n'a rien perdu à être modelé par M^lle^ Valérie. De nombreux historiens se sont demandé si la sculpture n'était pas un art héréditaire dans la famille de Phidias, que l'on suppose l'élève de Charmidès, de même que Socrate le fut de Sophronisque, son père. Une semblable question ne saurait être posée devant les bustes de *M^me^ P.* et de *M^lle^ **** sculptés par M^lles^ Marguerite et Marie-Jeanne Franceschi. Évidemment, l'art est héréditaire dans la maison de M. Franceschi.

Du portrait à la sculpture d'histoire la distance n'est pas grande. L'artiste assez maître de son esprit et de sa main pour exécuter un buste

sans lacunes est bien près de pouvoir faire une statue. Mais toute statue d'un personnage ayant existé ne relève pas fatalement de la sculpture historique proprement dite. Les personnages semi-héroïques, que des siècles nombreux séparent de notre âge, manquent nécessairement d'individualité iconique. L'artiste ne peut les représenter : il les interprète. Les traits de leur visage, les formes de leur corps, leur attitude, toutes ces choses qui aident si puissamment le statuaire lorsqu'il doit reproduire un homme illustre appartenant aux temps modernes, doivent être cherchés, pour les personnages anciens, dans les textes où il est parlé de leurs actions. Le critique est donc tenu de distinguer entre ces catégories de personnages, et l'analyse d'une figure d'*Ève* ne doit pas être faite d'après la même méthode que celle dont on peut user dans l'examen d'une statue de *Mirabeau*.

Les *Premières Funérailles*, par M. Barrias, ont été le plus grand succès du Salon de 1878. Le marbre n'augmentera pas la réputation de l'artiste qui a conçu ce groupe. La tête d'Adam, avec ses cheveux incultes, est plus étrange que belle. Elle n'a pas non plus la vigueur attestée par le corps d'Adam. Ève, qui marche à côté de lui, dans un état de complète nudité, n'est pas cette mère du genre humain dont nous parle la Genèse; ce n'est pas même la mère de cet adolescent qu'on emporte à la tombe : tout au plus, l'artiste l'a-t-il faite la sœur jumelle du jeune mort. Nous regrettons que dans sa douleur il n'y ait pas plus de passion. Ce sont les cheveux de son enfant qu'elle effleure de ses lèvres : une vraie mère eût collé sa bouche sur le front pâli et déjà froid d'Abel. Le bras droit du mort n'est pas posé d'une façon naturelle : la main glisserait bien vite si les muscles du bras étaient inertes, comme on est en droit de le supposer. Mais ce sont là des taches secondaires dont il serait injuste d'exagérer l'importance. Le groupe des *Premières Funérailles* est une page originale, offrant de très belles parties. Le corps d'Abel est délicatement modelé, bien ramassé sur lui-même entre les bras d'Adam. Ève a la morbidesse et la grâce d'une pleureuse antique. Si le caractère biblique de la scène est moins sensible dans le marbre de M. Barrias qu'il ne l'était peut-être dans le plâtre, un drame douloureux n'en demeure pas moins écrit avec art, avec élévation, dans cette œuvre de bon style, la plus distinguée qui soit sortie des mains de M. Barrias.

L'*Ève* de M. Hiolle gagnerait à ce que ses formes fussent plus passées, c'est-à-dire plus sveltes; la tête n'est pas sans lourdeur. Nous voici devant le groupe de M. Fagel, *Martyre de saint Denis*. L'opposition sagement rythmée que l'artiste a su mettre entre ses deux personnages,

différents par le type, le caractère, l'attitude, intéresse le spectateur. Le groupe de M. Fagel est une promesse qui oblige. Excellente, l'*Ève* de M. Lambert.

Nous entrons dans les temps modernes avec M. Jouandot, l'auteur de la statue de *Victor Louis*, en costume du dernier siècle. C'est une figure élégante, aisée, riche. Victor Louis, architecte du théâtre de Bordeaux, reçoit de la main de M. Jouandot un hommage tardif, mais brillant. Sa statue fera bonne contenance dans le vestibule du monument construit par ses soins.

Le maître et l'élève, *Ingres* et *Flandrin*, revivent dans des œuvres rivales. M. Oudiné, l'auteur de la statue d'Ingres, a été mieux inspiré que M. Degeorge, le sculpteur de la statue de Flandrin. Ingres est debout en costume de ville, un crayon dans la main. La tête est nue. Le visage est empreint d'enthousiasme et de volonté. Tel n'est pas Flandrin, qui marche le front bas, le visage résigné, les pieds embarrassés dans des accessoires de tout genre, un carton d'écolier sous le bras. A quoi bon tout ce bruit, lorsque j'aimerais à voir la tête sympathique, rêveuse et grave du peintre des « Panathénées chrétiennes » de Saint-Vincent-de-Paul?

Cette fois, M. Crauk s'est trompé. Sa statue n'est pas celle du *Général Faidherbe*, « commandant en chef de l'armée du Nord en 1870-1871 ». Le commandant en chef de l'armée du Nord est connu. Ses traits ont été maintes fois reproduits. Le général, en ce temps-là, portait toute sa barbe, et elle était superbe. M. Crauk allèguera-t-il que le grand chancelier n'a plus sa barbe? Soit. Nous regretterons encore que l'artiste ait donné si peu de volume à la tête de son modèle.

Faidherbe et Chanzy, les seuls vainqueurs de l'année terrible. *Chanzy* est couché sur son lit de mort, dans son costume militaire, comme si un général devait toujours être prêt à se relever. C'est M. Croisy qui a modelé cette statue, destinée sans doute à la décoration d'un tombeau. La tête est fort belle. Le front est puissamment rendu.

Le souffle patriotique qui anime la statue de Chanzy distingue également celle de *Jacqueline Robins*, par M. Lormier. Sous son costume simple, quelque peu grossier, on sent battre une âme. L'œil est d'un éclat surprenant. La volonté alliée à la prudence se devinent dans la pose, dans l'expression de cette femme du peuple qui, au péril de sa vie, put ravitailler, en 1710, Saint-Omer assiégé. Pourquoi Paris n'a-t-il pas eu, en des temps plus proches, une Jacqueline Robins!

Je salue le *Pigalle* de M. Loison. Le *baron Taylor*, par M. Thomas, me retient. C'est bien là l'homme de volonté, aux gestes prompts et résolus, au front vaste et mobile que nous avons tous connu. M. Thomas a

FRATERNITÉ, GROUPE EN PLATRE, PAR M. CARLIER.

(Dessin de l'artiste.)

traité les mains de sa statue en homme rompu aux ressources de son art.

Enfin, nous voici devant les ouvrages de M. Dalou. L'un de ses hauts-reliefs s'intitule *La République* ; l'autre rappelle la *Séance du 23 juin 1789 aux États généraux*. Ce sont ces deux ouvrages qui ont obtenu la médaille d'honneur, et M. Dalou a été l'objet de l'attention générale pendant toute la durée du Salon.

Le haut-relief *La République* représente deux personnages nus, debout, échangeant une accolade fraternelle. Ils occupent le centre. Au-dessus d'eux planent des figures saillantes ; à gauche et à droite, des personnages épisodiques ont pour mission de symboliser la fin des guerres et la venue de l'âge d'or. Sur le sol, des armes brisées, des accessoires sans nombre et de toute nature.

C'est à Michel Anguier, un sculpteur français, que nous demanderons ce qu'il faut penser de cette composition. Anguier ayant eu à prononcer le 9 juillet 1673, devant l'Académie de peinture, une conférence sur l'*Art de traiter les bas-reliefs*, s'exprima en ces termes : « Il faut savoir bien le sujet qu'on doit représenter, et comme un bon poète fait sentir un grand sujet en peu de vers, il faut rendre le point d'histoire avec peu de figures et retrancher toutes les petites choses qui ne peuvent qu'embarrasser la place et l'esprit de l'artiste. Cette simplicité donnera du mouvement aux principales figures ; c'est ce que les Italiens appellent *campegiare*, ce que nous définissons en français par « donner du champ ». M. Dalou n'a pas daigné suivre le conseil de Michel Anguier. Il a omis de « donner du champ » autour de ses deux réconciliés sur lesquels l'œil ne se pose pas sans peine lorsqu'on arrive en face du haut-relief, tant le regard est sollicité, distrait, occupé par les innombrables saillies de cette page modelée. Tel que son auteur le concevait au point de vue du nombre, peut-être ce haut-relief eût-il été sensiblement amélioré dans sa pondération générale, si les deux personnages du milieu se fussent présentés au regard d'une façon moins improvisée. On a beau dire, des épaules d'homme et des bras intéressent moins que des têtes intelligentes, viriles et jeunes. Ces têtes, nous supposons qu'elles existent, mais la pose des deux hommes ne nous permet d'en voir que la nuque. Cependant il y a des qualités dans *La République* de M. Dalou. Si l'artiste s'est abstenu de suivre l'exemple des « bons poètes qui font sentir un grand sujet en peu de vers », s'il a surchargé son œuvre d'anecdotes, chacun de ces détails est pris sur le vif, la forme est savante, quelquefois châtiée, et sur tous les points de l'œuvre une liberté voisine de l'exubérance se révèle dans les accents mal contenus du relief. Somme toute, la composition n'est pas

une, elle est épisodique; quant à l'exécution, on la voudrait voir appliquée, non pas à une idée plus noble, car il n'en est pas de supérieure au principe de la fraternité, mais sur un thème plus sobre, plus grand, plus saisissant.

Des deux hauts-reliefs de M. Dalou, c'est celui des *États généraux* que nous préférons. Mirabeau occupe le centre. Il a devant lui le marquis de Dreux-Brezé, et il prononce les paroles célèbres : « Nous sommes ici par la volonté du peuple, et nous n'en sortirons que par la force des baionnettes ». Nous faisons grâce à notre lecteur de la fin de la phrase, entendue seulement par Lameth, vers lequel Mirabeau s'était penché. Le bureau de l'Assemblée et l'Assemblée elle-même emplissent le champ de la composition. Nous nous souvenons que la critique d'antan fit un grave reproche à Rude d'avoir, dans son haut-relief de l'Arc de Triomphe, *le Départ*, conçu plusieurs personnages de telle sorte que certaines parties du corps sont en demi-ronde-bosse, tandis que les autres se perdent dans la paroi du monument. Un semblable grief pourrait être formulé contre M. Dalou. Ses *États généraux* comportent des figures de tout ordre, depuis la ronde bosse jusqu'au bas-relief le plus effacé. Tant de licence est faite pour surprendre l'attention publique. L'artiste, en mélangeant les genres, a bénéficié de tous dans une certaine mesure, mais par cela même qu'il n'a pas su prendre un parti, son œuvre, avec les années, perdra de la notoriété, de l'éclat dont on l'a entourée au Salon de 1883.

Mirabeau, entre tous les personnages de ce haut-relief, est le moins heureux. La corpulence massive et carrée du tribun, traduite avec emphase, tombe dans la lourdeur. L'orateur qui tient tête à la monarchie ne paraît pas convaincu. Il se gonfle comme s'il avait à dompter des foules. Son cou n'est pas visible. L'homme est presque grotesque. Par contre, le marquis de Dreux-Brezé est irréprochable d'élégance aristocratique, de dignité, de calme. Cette figure, placée en face de Mirabeau, témoigne chez M. Dalou d'une fécondité de ressources plus qu'ordinaire. Un homme du peuple, les bras nus, à gauche, emporte une banquette. Épisode burlesque et déplacé. Le symbolisme du haut-relief dans lequel est rappelée la date initiale d'un nouvel ordre de choses défendait à M. Dalou d'éveiller l'idée d'achèvement, de défaite, de vide. Or ce déménageur inopportun, — qu'on me passe le mot, — ferait croire que c'en est fait de l'Assemblée, et que, bon gré mal gré, Mirabeau sera le vaincu de la journée. Il en fut le vainqueur. Les députés, au nombre de soixante-cinq environ, qui occupent la partie droite du haut-relief sont pour la plupart remarquables quant à la pose et à l'expression. Le modelé des formes est, là encore, brillamment improvisé. Les personnages que

nous avons sous les yeux ont-ils compris la portée politique de la résistance de Mirabeau? Pas encore. Beaucoup se montrent surpris. D'autres marquent un certain effroi; les nuances les plus diverses de la passion trahissent chez plusieurs l'indécision de l'esprit. Cependant quelques-uns se sont fièrement levés, ils menacent du regard l'envoyé royal; l'un d'eux a pris une pose de bélier et paraît prêt à se ruer sur Dreux-Brézé.

Tel est le haut-relief de M. Dalou. Plus encore que dans sa *République,* M. Dalou donne ici la mesure d'une fertilité de pensées qui lui fait une place de choix dans l'école. L'artiste est lui-même, il n'a imité personne. De là son succès, que la médaille d'honneur est venue sanctionner. Mais être soi, c'est bien; ne relever de personne est le propre des maîtres. Toutefois, les maîtres ne s'affranchissent jamais des lois de leur art. M. Dalou confond les genres avec une indépendance d'esprit qui lui sera funeste; d'autre part, son penchant pour l'anecdote semble irrésistible. Ici, c'est un enfant qui veut se saisir d'une arme, là, une banquette qu'on emporte, ailleurs un député qui a sa tabatière ouverte. Il ne faut point abuser de l'anecdote.

Les historiens de Lysippe racontent que chaque œuvre du sculpteur grec lui permit de mettre en réserve un denier d'or. Comme Lysippe, M. Dalou a reçu un denier d'or ; c'est l'acclamation publique qui le lui a décerné. Le conservera-t-il? Le succès d'hier sera-t-il durable? Lorsque le bronze aura enlevé aux *États généraux* cette lumière indispensable à toute page bruyante, lumière que la teinte blanche du plâtre appelle et retient, tandis que le bronze éteint toute clarté; lorsque les hauts-reliefs de M. Dalou, soumis à des examens réfléchis, auront été l'objet de critiques approfondies, le renom de leur auteur se sera-t-il maintenu? Oui, si leur auteur sait assagir son esprit et sa main; oui, s'il compose d'après les lois respectées depuis Phidias jusqu'à nos jours; oui, si le succès d'hier n'est pour lui qu'un point de départ et non pas la réalisation d'un programme. Florus a dit d'Annibal : *Quum victoria posset uti, frui maluit.* « Il pouvait se servir de la victoire, il aima mieux en jouir. » Espérons pour M. Dalou qu'il fera mentir Florus.

HENRY JOUIN.

EXPOSITIONS DIVERSES A PARIS

I

EXPOSITION INTERNATIONALE DE PEINTURE

GALERIE GEORGES PETIT

(FIN[1])

M. Leibl, qui représentait l'Allemagne à l'Exposition internationale, peint des figures d'assez grande taille ; cependant on croirait qu'il travaille à la loupe ; il poursuit l'exactitude matérielle jusqu'aux dernières limites et l'habileté de sa main est incomparable. Le nom de Holbein a souvent été prononcé devant ses peintures ; c'est un danger pour elles ; la sympathie que nous éprouvons pour le peintre des *Politiques de village* nous commande de ne pas développer le parallèle. Le tableau que nous venons de citer avait déjà été vu à l'Exposition universelle de 1878 ; il n'a rien

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVII, 2e période, p. 505.

perdu de sa valeur. Les deux autres toiles envoyées par M. Leibl font très bonne figure dans la galerie de M. Georges Petit, sans accuser un progrès nouveau. Peut-être même sont-elles moins complètes, moins parfaites dans la perfection que cette œuvre maîtresse. *L'Église* et *l'Œillet* étonnent profondément; on est émerveillé de l'exactitude objective des choses; le costume des femmes en prière, la robe bleue et le fichu de la jeune fille à l'œillet sont d'un réalisme achevé. « Ce n'est plus de la peinture! » tel est le cri que le sentiment de l'admiration arrache aux spectateurs. Pour notre part, nous aimerions mieux des suffrages autrement exprimés, n'étant pas un partisan fanatique de l'art d'imitation. Un peu plus de laisser-aller dans le pinceau nous charmerait davantage. M. Leibl n'a pas cependant le défaut ordinaire aux peintres minutieux; il peint d'une touche grasse qui n'engendre pas la sécheresse; les chairs, un peu salies dans l'acharnement du travail, sont justes par le ton d'ensemble et bien modelées; ce qui laisse à désirer, c'est l'enveloppe générale; les visages et les mains ont une certaine tendance à se déclarer indépendants des costumes et des accessoires. Il n'importe; M. Leibl a exposé là trois belles peintures; un sentiment élevé s'en dégage sans effort; nous ne voudrions pas, par quelques critiques de détail, atténuer le succès de l'artiste, qui est fort grand et en rapport avec son mérite.

L'Exposition de la rue de Sèze a cela de bon, qu'on peut dire, en examinant les œuvres des exposants, ce qu'on ne dira certainement pas au Salon des Champs-Élysées : *Tot capita, tot sensus.* L'individualité de chaque artiste y est fortement accusée. Voici M. Alfred Stevens, représentant attitré de la Belgique, cette année; — il l'était l'an dernier, et le sera sans doute l'an prochain. Comme les peintres dont nous venons de parler et ceux qui vont suivre, il obéit à son sentiment personnel et peint à sa manière, sans se préoccuper de ce que font les autres. Cela ne l'empêche pas d'évoluer chez lui et de chercher à renouveler son idéal. Une bonne inspiration lui a fait déserter pour un moment les boudoirs parisiens, dont il est, depuis longtemps déjà, l'historiographe le plus autorisé. Il nous revient des bords de la mer avec un bagage de petites marines exquises par le ton et la légèreté de la manœuvre. Sous les regards de cet élégant, la mer semble s'être mise en frais de coquetterie; elle scintille d'un éclat diamanté et fait ressortir comme des émaux les fraîches toilettes des baigneuses. Les aimables plages où le peintre nous conduit s'assombrissent parfois sous un ciel de tempête; fantaisie d'artiste pour faire valoir, dans un cadre de deuil, la grâce de quelque jolie rêveuse. Tous ces tableautins, enlevés au bout du pinceau, d'une touche fine et spirituelle, font penser à Bonington.

M. Stevens ne s'en est pas tenu là; il a voulu prouver qu'il ne reniait pas ses anciens dieux. Nous avons le portrait de M^lle^ Sarah Bernhardt en *Fædora;* un souffle, une âme, célébrés en rose et blanc; quelque chose de vaporeux et d'impalpable; le modèle, en somme. Puis, une forte fille coiffée de cheveux roux, dans un corsage à la vénitienne, et se profilant sur un ciel d'orage coupé de stries sanglantes: au loin, les tours de Notre-Dame. Venise à Paris, que veut dire ceci? Mais un chat noir se tord amoureusement sur les genoux de la belle personne; faisons appel à nos souvenirs de collège, nous trouverons la clef du rébus: le mot est *Électricité;* on peut du reste contrôler en regardant au catalogue. Voici enfin plusieurs tableaux — un d'eux est sur glace, pourquoi? —; des intérieurs mondains de colorations un peu faisandées; à nos yeux, ils ne valent pas les marines, mais nous savons que beaucoup d'amateurs les recherchent avec un empressement égal; c'est un argument dont il faut savoir tenir compte.

Nous avons gardé pour la fin le représentant des États-Unis, M. Whistler. L'appréciation de son talent est chose délicate; il faut, pour rester dans la note juste, se tenir à une égale distance des enthousiastes, qui se pâment en prononçant son nom, et des détracteurs qui ne voyant pas clair dans ses œuvres, proclament hardiment qu'il n'y a rien. A ces derniers M. Whistler sait répondre mieux que personne; ses démêlés avec un des plus gros critiques d'Angleterre ont eu un immense retentissement: on a beaucoup ri, et, nous devons le dire quoiqu'il en coûte à nos sentiments de bonne confraternité, le peintre a fini par avoir les rieurs de son côté.

L'art de M. Whistler est un art intime, discret, qui choisit ses confidents; un rien l'effarouche; il lui faut l'accord d'une certaine mise en scène et une sorte de huis clos où l'on puisse se recueillir avant l'initiation. Le jour des expositions banales lui est odieux; les voisinages bruyants l'intimident: il reste muet et semble bouder dans son coin. En fait, M. Whistler peint pour lui et pour quelques raffinés; il réussit à fixer des impressions subtiles qui échappent à la plupart; on ne peut s'étonner qu'il reste incompris du plus grand nombre.

Nous nous estimons personnellement heureux de pouvoir dire que cette manifestation nouvelle de l'art n'est pas lettre close pour nous. Nous en goûtons vivement le charme et l'originalité; nous ne lui demanderons pas ses origines et nous n'essayerons pas de la discuter, de la soupeser, ni de lui assigner un rang quelconque. Partant de ce principe qu'une jouissance est toujours bonne à prendre, du moins dans l'ordre intellectuel, nous remercions celui qui nous la fait éprouver, et nous le recomman-

dons à l'attention des personnes qui nous font l'honneur de nous écouter.

Américain d'origine, M. Whistler réside presque toujours en Angleterre : c'est là qu'il a eu ses visions d'artiste ; les brumes de la Tamise lui ont révélé leurs mystérieuses accointances avec la lumière ; il les a pénétrées, fouillées, à toutes les heures du jour et de la nuit, en peintre et en poète jaloux d'exprimer l'inexpressible : la forme sans forme, la couleur sans couleur. Ses tableaux ne sont pas des tableaux ; ce sont des *harmonies* de tons étouffés, des *arrangements* de colorations noyées dans les ténèbres. Le catalogue est très explicite à cet égard, mais il faut avouer qu'il laissera quelque incertitude dans l'esprit de ceux qui le liront sans avoir vu les tableaux. Voici, par exemple, le n° 2 : il est dénommé *Arrangement gris ;* c'est le portrait du peintre ; le n° 6, *Harmonie en gris et brun ;* c'est une vue magistrale de rivière, avec pont de bois, fabriques dans le lointain, et, au premier plan, un groupe d'ouvriers ; le tout excellemment peint et fort visible à l'œil nu. La signification bien nette de ce tableau lui donnait des droits à une dénomination plus précise. Passe pour le *Nocturne en noir et or*, le *Nocturne en bleu et argent* et les autres tableaux du même genre ; ici le site ou l'action n'ont qu'une importance secondaire ; tout l'intérêt réside dans la sensation produite par les variations des « taches » sur les deux thèmes choisis : feu d'artifice, dans le premier cas ; marine au clair de la lune dans le second.

Le beau portrait en pied de jeune femme est un *arrangement en noir ;* cette fois le peintre a eu la galanterie d'ajouter : *Portrait de M^lle C.*

Un ouvrage analogue, le portrait de la mère de l'artiste, était dernièrement exposé au Salon ; perdu dans la cohue, il n'a pas fait grand bruit ; le jury des artistes l'a cependant distingué et honoré d'une médaille. Il ne nous appartient pas de dire notre sentiment au sujet de ce tableau, mais celui de la galerie Petit nous revient de droit ; c'est une œuvre d'une délicatesse et d'un goût exquis, et elle paraît telle à tout le monde, quoique l'éclairage de la galerie ne la fasse pas valoir. M. Whistler est du reste passé maître dans l'art de la peinture monochrome. On lui doit des eaux-fortes admirables ; ici, plus de contradicteurs ; on peut apprécier du même coup le dessinateur et le peintre, et, après avoir subi le charme de l'impression, s'assurer que le hasard n'y est pour rien. Pour exprimer avec cette force et cette sobriété de moyens, il faut être un artiste non seulement bien doué, mais bien armé par de solides études.

II

EXPOSITION DE PORTRAITS DU SIÈCLE

A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

L'Exposition des Portraits du siècle a fermé ses portes plus tôt qu'il n'eût été désirable dans l'intérêt du public et de l'œuvre appelée à recueillir le bénéfice de l'affluence des visiteurs ; mais ce n'est la faute de personne. Le comité a retardé la fermeture jusqu'à l'extrême limite fixée par la Direction de l'école des Beaux-Arts ; il a bien fallu se résoudre à livrer la place, le 5 juin, aux envois de Rome.

Quoi qu'il en soit, les organisateurs de cette intéressante exposition ont atteint, dans une mesure inespérée, le double but qu'ils poursuivaient : en deux mois, une somme de cent mille francs a été recueillie au profit de l'œuvre charitable qu'ils patronnent, et, d'autre part, ceux qui apportaient leur argent en ont été amplement dédommagés par le charme du spectacle auquel ils étaient conviés. Le moins que l'on puisse faire, en présence de pareils résultats, est de féliciter et de remercier les personnes qui, après avoir pris l'initiative de cette exposition, ont mis à la faire réussir toute leur intelligence et leur dévouement. On nous permettra de citer nominativement, à côté de M. le marquis de Mortemart, l'honorable président de la Société philanthropique, MM. Fouret, Ephrussi, Rothan, de Ganay, d'Haussonville, A. Baignères et

Delondre, plus particulièrement chargés de l'organisation des salles, c'est-à-dire de la besogne la plus délicate.

L'œuvre dont s'occupe la Société philanthropique se recommande d'elle-même : il suffit de rappeler les fondations bienfaisantes auxquelles elle a présidé, et qui toutes relèvent d'un sentiment profond de ce que doit être la charité bien ordonnée, c'est-à-dire allant droit aux misères avérées et procurant un soulagement immédiat. Il s'agit, on le sait, mais nous ne saurions trop le rappeler aux âmes généreuses, il s'agit de fourneaux économiques et de dispensaires, où le pauvre peut venir conjurer la faim et la maladie, et de ces admirables asiles qui lui offrent l'hospitalité de nuit. Voilà, ce nous semble, de la philanthropie vraiment utile, topique, exempte de rhétorique, et qui laisse en repos les sentiments politiques ou religieux de ceux qui donnent et de ceux qui reçoivent. Puissent les cent mille francs récoltés à l'école des Beaux-Arts porter bonheur à la caisse de la Société! Elle ne sera jamais assez riche pour remplir complètement la noble mission qu'elle s'est donnée.

L'exposition en elle-même était fort intéressante, nous le répétons; cependant la *Gazette* peut s'acquitter de ses devoirs envers elle sans y mettre beaucoup de cérémonie. Nous sommes au lendemain d'une exhibition analogue et autrement considérable, qui a motivé, ici même, de longues écritures, — trop courtes au gré des lecteurs, puisque l'écrivain était notre ami Paul Mantz. Beaucoup parmi les meilleurs de ces portraits ont été vus au Trocadéro et au Champ de Mars en 1878; ils n'ont pas assez changé depuis cette époque pour qu'il nous ait paru nécessaire de procéder à un nouvel inventaire et d'ergoter sur leurs mérites.

On sait avec quel empressement les membres de la Société philanthropique et leurs amis, collectionneurs de peintures ou autres, avaient offert les portraits dont ils sont possesseurs. Le vestibule de l'école des Beaux-Arts et les salles du premier étage se sont trouvés trop peu vastes pour loger tout ce qu'on voulait y mettre. On a dû faire un choix; cependant, comme le nombre des portraits admis s'élève à environ 400, il nous est permis de supposer que l'on est parvenu à satisfaire à peu près tout le monde. C'est là un point important. Il faut avoir présidé soi-même à l'organisation d'une exposition pour se rendre compte des difficultés que soulève l'intempérante bonne volonté des participants. Une fois lancés, ils admettent difficilement qu'on veuille limiter leurs envois; et puis vient la question des places : chacun prétend se réserver la meilleure. La possession de la cimaise ne passionne pas les seuls artistes : le propriétaire de tableaux y apporte une ténacité d'autant plus grande qu'il peut arguer de son désintéressement. Ce n'est pas lui, après tout, qui a demandé à

les exposer : pourquoi est-on venu les décrocher dans son salon où ils étaient si bien, éclairés à souhait, entourés du respect qui leur est dû?

MEYER, ENVOYÉ DES PROVINCES-UNIES, PAR LOUIS DAVID.

(Collection de M. le baron Jeanin.)

Report d'une eau-forte de M. J. David.

Il en est qui se montrent plus exigeants encore; la place d'honneur ne leur suffit pas : ils s'inquiètent de l'entourage avec le même désintéressement que met une jolie femme à choisir ses invités. Un chapitre fort

délicat, enfin, est celui des attributions : il y a peu d'exemples qu'un amateur ait transigé sur ce point. Les organisateurs d'expositions le savent : c'est à peine s'ils engagent la lutte de ce côté ; quelques remontrances bienveillantes, et c'est tout ; on en passe par toutes les fantaisies du propriétaire, quitte à imprimer sur un coin perdu du catalogue, en caractères minuscules : « Le rédacteur du catalogue ne se porte pas garant de l'authenticité des signatures apposées au bas des toiles, ni des attributions qui suppléent à l'absence de signature. » Ainsi les âmes naïves des connaisseurs préposés se flattent de mettre leur responsabilité à couvert et de conjurer les quolibets de la foule.

La première édition du livret de l'exposition des portraits accusait dix-huit toiles de David ; bon gré mal gré, il a fallu en rabattre devant les réclamations du petit-fils de l'illustre peintre, et la seconde édition s'est émaillée d'une suite imposante de mentions « attribué à... » qui ont semblé à tous respecter davantage la vérité historique. Trois fois dans sa vie, David a pris la peine d'écrire de sa main la liste de ses ouvrages ; en se référant à ces listes, on y trouve quatre des peintures, ni plus ni moins, exposées à l'école des Beaux-Arts : le portrait de la *Marquise d'Orvilliers*, *Alexandre Lenoir*, *Meyer*, envoyé des Provinces-Unies, et l'esquisse superbe de la tête de *Bonaparte* qui appartient au marquis de Bassano. Deux autres toiles cependant paraissent être de la main du maître ; en tout cas, elles sont dignes de lui : la *Princesse Pauline* (au marquis de Chennevières) et *Junot, duc d'Abrantès* (M. Marcille), sans doute l'esquisse du personnage dans la *Distribution des aigles*. Quant au *Jeune artiste* (n° 40 du catalogue), c'est une œuvre fort remarquable, à coup sûr, mais il est permis de se demander si l'auteur n'en serait pas plutôt quelque peintre né de l'autre côté de la Manche. Certaines défaillances de dessin mêlées à des délicatesses de coloris qui ne sont pas dans la manière de David nous font écarter son nom ; mais, encore une fois, le tableau n'y perd rien en valeur, car il est de quelqu'un qui avait conservé bien vivant le souvenir des grands coloristes hollandais du XVII^e^ siècle. Pour le portrait de *Barère*, appartenant, comme le précédent, à M. Rothan, il est fort difficile de se prononcer. L'esquisse vraie pour le *Serment du Jeu de Paume* est à Versailles : David, qui vivait à Bruxelles avec Barère, ne pouvait guère oublier son nom quand il rédigeait pour la troisième fois, en 1819, la liste de ses ouvrages. Comment se fait-il qu'il ne mentionne pas une toile aussi importante pour lui et pour son ami ? D'un autre côté, M. Rothan possède une lettre de David où il est question du portrait de Barère prononçant un discours contre le « citoyen Capet » dans la séance de la Convention du 4 février 1793. Tout cela est fort embarrassant. Si nous demandons

BONAPARTE, ESQUISSE PAR LOUIS DAVID.

(Collection de M. le marquis de Bassano.)

Report d'une eau-forte de M. Jules David.

un avis à la peinture du *Barère* — il est peut-être plus sage de la consulter, — elle ne répond ni oui ni non d'une façon absolue ; cependant, pour peu qu'on veuille jeter les yeux sur un portrait analogue, et celui-là incontestablement de David, le portrait de *Meyer,* on se prend à remarquer dans la peinture litigieuse des parties molles d'exécution et d'un coloris fade qui ne plaident pas en faveur de l'attribution du livret.

« Portrait de M. un tel, par un tel », ainsi parlent les catalogues, et parfois ils se trompent doublement. Peintre et modèle ont porté de leur vivant des noms tout autres et que l'on ignore. C'est effrayant à penser, pour l'honneur des iconographes du passé, mais quel crédit leur accorder quand on voit de telles erreurs se produire sur une période aussi récente que celle dont s'occupait cette exposition ? On y a vu de faux Rabaut Saint-Étienne, de faux Ingres enfant, que sais-je encore? placés sous le couvert de portraitistes qui n'étaient plus là pour protester ; fort heureusement, leurs descendants se sont chargés de ce soin. Il faut ajouter, du reste, que le mérite évident de ces ouvrages justifiait les efforts tentés par leurs possesseurs dans le but de les démasquer.

En faisant cet examen rétrospectif, notre intention est seulement de recueillir le souvenir des portraits qui ont le plus vivement frappé l'attention des visiteurs. De la fin du dernier siècle, on admirait le beau portrait de *Wille,* appartenant à M. Édouard André, et, de Greuze encore, une *Comtesse Mollien* enfant (à M. E. Dutilleul), prototype, mais non le meilleur de ces « Enfant au chien » qui, de nos jours, ont porté jusqu'à l'affolement la convoitise des amateurs. Le *Bonaparte,* lieutenant d'artillerie (au marquis de Las Cazes), répond faiblement à l'idée qu'on peut se faire du personnage. Greuze est resté dans ses sucreries ; il eût été fort surprenant, du reste, de le voir s'élever jusqu'au caractère ; il a toujours laissé passer les occasions qui se présentaient. Ce doit être, à vrai dire, une œuvre faite après coup, de souvenir, et alors que Bonaparte était dans toute sa gloire.

Quel puissant portrait que celui du *Duc de Richelieu,* par Lawrence ! l'écriture en est d'une fermeté étonnante avec des fraîcheurs et des intensités de coloris extraordinaires ; on sent que Watteau n'est pas loin. De même, on a beaucoup fêté la figure du *Roi de Rome,* esquisse du beau tableau que nous avons gravé l'an dernier et qui appartient à M^me^ la marquise de la Valette ; il eût été intéressant de les voir réunis. Fragonard faisait admirer son propre portrait (à M^me^ Kestner), onctueux et caressé comme un Terburg. L'image de la *Marquise de Castellane,* par Gainsborough, était trop haut placée pour que nous ayons pu nous rendre compte de sa valeur, mais elle paraissait charmante. Bien joli également, le por-

trait de jeune fille, un nuage gris et rose (à M. Éd. André), et celui de *M^lle Bazin* (à M. Rossigneux), tous deux par Heinsius.

M. GUIZOT, PAR PAUL DELAROCHE.

(Gravure extraite de l'*Histoire de France* par M^me de Witte, née Guizot, éditée chez Hachette.)

Vestier avait là une sorte de tableau-type devant lequel on devrait faire comparaître toutes les toiles qui courent le monde sous son nom,

avant de les revêtir de son estampille; c'est le portrait d'une jeune mère entourée de ses enfants; il appartient à M. Charles Pillet : tableau fin et gai de ton, avec ses carnations d'un rose d'engelure, entourées de rubans et de plissés de soie d'un dessin cherché et mince.

Les Prudhon étaient nombreux et de qualité variable; nous donnons la préférence à l'*Inconnue* qui appartient à Mme Kestner et au petit portrait de *Talleyrand,* au nez impertinent séparé de la bouche par une distance énorme, caractère qui se retrouve chez plusieurs membres de la même famille; puis une esquisse rosée comme un bonbon de la *Princesse Bonaparte* (à M. Marcille), et un pastel d'après l'*Impératrice Joséphine*. Ces œuvres rapides ont un charme exquis, que n'atteignent pas au même degré des peintures caressées à l'extrême; le portrait de la *Duchesse de Montebello,* par exemple. Nous retenons enfin, du même maître, le portrait de conventionnel exposé par M. Édouard André.

Le portrait de *Mirabeau,* peint à Bordeaux par Lonsing, dans une attitude de tribun, a la valeur d'une page d'histoire vigoureusement écrite et d'apparence véridique; c'est à ce titre surtout qu'il attirait l'attention.

On ne peut contester la grâce des peintures de Mme Vigée-Lebrun, quoiqu'elle abuse un peu du pot au rose et qu'elle farde les joues de ses jeunes femmes sans se préoccuper des atteintes portées au modelé; nous avons revu avec plaisir le portrait des marquises de *Laguiche* et de *Jaucourt* et celui de *Mme Vigée* elle-même, que la *Gazette* a gravé autrefois et qui appartient au vicomte Greffulhe. Une charmante inconnue, blonde, à turban bleu (à M. Burat), recommandait le nom de Danloux, et Roslin ne perdait rien à se voir attribuer un excellent portrait de la baronne de *Staël-Holstein*.

Le *Vestris,* de Mme Romany, nous a semblé l'image accomplie de ce singulier personnage : la mine, naïvement insolente, est celle du fat que l'on connaît; les mains croisées, la canne sous le bras, il se tourne vers le spectateur avec une vivacité d'automate où se révèlent les habitudes professionnelles; la peinture est médiocre, mais le portrait est excellent.

Cette remarque trouverait bien souvent son emploi, si nous examinions une à une les quatre cents toiles de l'exposition, et surtout les moins récentes. Autrefois, les peintres s'oubliaient dans la poursuite de la ressemblance; ils ne craignaient pas de sacrifier à ce détail certaines qualités brillantes qu'ils savaient développer autre part. Nous avons changé tout cela. Personnellement, si partisan que nous soyons des morceaux de bravoure, nous ne regrettons pas leur absence toutes les fois que, dans une

peinture, il s'agit de choses sérieuses, propres à intéresser l'âme ou l'esprit. Le portrait est au nombre de ces choses; le baron Gérard l'a parfaitement compris : aussi quel spectacle charmant et varié nous a-t-il donné à

M. CAROLUS DURAN, PAR M. J.-S. SARGENT.

(Dessin de l'artiste.)

l'École des Beaux-Arts, avec les douze toiles où il nous faisait passer en revue une partie de l'histoire de son temps! *M^me^ Récamier* (à la ville de Paris), dans le séduisant costume pseudo-antique où David l'a également peinte; la *Duchesse de Talleyrand;* la *Marquise de Catelan,* une aimable personne et qui ne cherche pas à être imposante; *M^lle^ Duches-*

nois en Diane de théâtre, pas jolie, mais pire; *Mlle Mars*, *Mlle Georges*, la duchesse de Broglie, etc., etc. Et Gros, le baron Gros, n'avait-il pas là un superbe portrait du comte *Chaptal*, pour ne citer que celui-là?

Les héritiers directs de ces robustes artistes étaient dignement représentés à l'Exposition. Le plus grand, le plus fort, Ingres, prendra place à côté d'eux dans l'histoire; une seule chose manque à son auréole, la couronne de baron; il est venu quelques années trop tard. Les portraits d'Ingres sont tellement connus et honorés qu'il est à peine permis d'y toucher du bout de la plume. Cependant, après nous être incliné, sans arrière-pensée, devant les admirables qualités du dessinateur, nous nous hasarderons à dire que le peintre commence à désespérer ses meilleurs amis. Maintenant que nous voilà sortis du long temps de carême que, par son exemple et par sa haute position dans l'art, il avait imposé à la plus grande partie de l'école française, maintenant que nous sommes habitués au régime du gras en peinture, il nous est impossible de ne pas proclamer le peu de vraisemblance des chairs que le maître trouvait sur sa palette. Que ce soient les portraits du *Duc d'Orléans*, de *Bertin* aîné, du comte *Molé* ou de *Mme Moitessier*, si justement célèbres à d'autres titres, cette réflexion s'impose. La vraie place d'Ingres est au Louvre, au milieu des peintres d'autrefois; ses œuvres sont parentes de ces toiles immortelles où l'art a son histoire écrite et que le temps a recouvertes d'un voile, pour qu'il ne vienne pas à l'idée de les comparer à la nature. Ingres a accompli lui-même l'œuvre du temps; sa place n'est plus parmi les peintres de notre âge.

Que dire de ses élèves, et principalement du meilleur d'entre eux, de Flandrin? Pourquoi nous a-t-il fallu revoir les portraits, si fameux autrefois, du *Prince Napoléon* et du *Comte Walewski?* Ne pouvait-on nous laisser relire en paix les dithyrambes imprimés ici même en l'honneur de ces effigies césariennes? Les Ary Sheffer, les Cogniet, les Delaroche sont fort éprouvés; pourtant leur tenue reste excellente si on la compare à ces œuvres veules, molles, où rien ne subsiste, si ce n'est la prétention du peintre.

D'un bond Chassériau, rompant les liens qui l'attachent à M. Ingres, va s'asseoir à côté des bons portraitistes du commencement de ce siècle: le portrait de ses sœurs est une œuvre forte et touchante. Quelle sincérité, quelle grâce sans recherche dans ces deux jeunes filles qui semblent liées l'une à l'autre par un grand châle rouge! Cette toile, une des plus intéressantes de l'Exposition, n'a guère été vue; elle était placée dans un coin; c'est dommage.

Les portraits de Ricard faisaient très bonne figure, au moins ceux de *M. Chaplin*, de *M. Edmond Taigny* et de la *Comtesse de M...*; ce dernier prouve surabondamment que Ricard n'est pas sans avoir entendu parler du Titien.

Après avoir jeté un coup d'œil aux vitrines qui contenaient des miniatures exquises, signées Augustin, Isabey, Cosway, Hall, Ritt, Vestier, M^me^ de Mirbel, c'est-à-dire des noms les plus autorisés dans la matière, on revenait sur ses pas pour admirer, au rez-de-chaussée de l'Exposition, un choix de portraits peints par les excellents portraitistes que nous avons le bonheur de posséder encore. Tant que vivront des maîtres tels que Baudry, Meissonier, Dubois, Carolus Duran, Delaunay, Chaplin, Henner, Bonnat, Gaillard, Fantin-Latour et leurs jeunes émules, Bastien-Lepage, Sargent, Roll et Gervex, on n'a pas à redouter que l'art essentiellement français du portrait soit menacé de périr. Nous croyons superflu de donner la nomenclature des toiles exposées par cette phalange d'élite ; presque toutes datent d'hier ; nous ne voulons retenir que les chefs-d'œuvre : le *Delahante*, de Meissonier, et une admirable peinture de Baudry, le portrait de *M^me^ Chessé*, fait à Nantes en 1871.

Nous terminons cette revue rapide en saluant un peintre, mort d'hier, à qui il a manqué bien peu de chose pour prendre place au premier rang. Le portrait de *M. Zola*, par Manet, ne nous donne certainement pas une idée exacte des traits de l'écrivain ; la figure est à peine modelée ; mais comme cette peinture robuste et saine accuse bien un tempérament de coloriste ! Si énormes que soient les défauts de Manet, il a eu de ces qualités géniales qui portent le nom d'un artiste à travers les âges. Vienne l'exposition complète de ses œuvres, et cette vérité n'aura plus besoin d'être défendue : on peut nous croire sur parole ; c'est un crédit de quelques jours, car l'exposition est proche.

ALFRED DE LOSTALOT.

P. S. — Nous apprenons une bonne nouvelle. La Société philanthropique, encouragée par les offres nombreuses qu'elle a déjà reçues, vient de décider qu'elle fera l'année prochaine une seconde exposition, et, dès à présent, elle fait appel aux amateurs qui voudraient bien lui promettre des portraits.

BIBLIOGRAPHIE

I. La Comédie a la cour : les théâtres de société royale pendant le siècle dernier, par Adolphe Jullien ; 1 vol. in-8° de 332 pages, illustré de gravures sur bois, de gravures à la manière noire, d'héliogravures hors texte et d'une chromolithographie. Librairie de Firmin-Didot et C^e^.

Pour mettre sur pied ce beau volume, M. Adolphe Jullien n'a eu qu'à rassembler, coordonner et épurer au feu de l'expérience acquise les documents recueillis par lui antérieurement et déjà communiqués au public en trois monographies dont voici les titres : *la Duchesse du Maine et les grandes nuits de Sceaux; Madame de Pompadour et le théâtre des Petits cabinets; le Théâtre de Marie-Antoinette à Trianon.*

La destinée des monographies, quelle que soit leur valeur, est de tomber rapidement dans l'oubli. Éditées à part ou imprimées en compagnie de travaux dissemblables dans une revue ou dans un livre, le sort les condamne à disparaître sans laisser de trace, si ce n'est dans le souvenir des érudits. Mais les érudits sont rares. Et puis, quel profit en recueille l'écrivain? Trop heureux s'il ne rencontre pas plus tard, sous un nom qui n'est pas le sien, son œuvre démarquée ou contrefaite dans le livre d'un autre!

M. Adolphe Jullien a eu l'ambition d'assurer l'avenir de son travail, et de fait il y a pleinement réussi : on lira et on conservera avec soin le volume où il a condensé ses curieuses recherches ; la belle édition que lui ont faite les Didot suffirait, à défaut d'autre recommandation, à lui assigner une place dans les bibliothèques des amateurs de livres.

La comédie de société est née, en France, au XVIII^e^ siècle. Ce fut bientôt dans toutes les classes une véritable rage de se donner en spectacle. « La fureur incroyable de jouer la comédie gagne journellement,

écrivait Bachaumont vers 1770, et, malgré le ridicule dont l'immortel auteur de la *Métromanie* a couvert tous les histrions bourgeois, il n'est pas de procureur qui dans sa bastide ne veuille avoir des tréteaux et une troupe. »

MM. de Goncourt ont dénombré, dans la *Femme au* XVIII^e^ *siècle*, toutes

MADEMOISELLE PRÉVOST, EN BACCHANTE

D'après le portrait original de Raoux, au musée de Tours.

(Extrait de *La Comédie à la cour;* Firmin-Didot, éditeur.)

les scènes où paradait la plus grande compagnie de France. L'armée même n'échappait pas à cet engouement : on vit des officiers paraître sur le théâtre avec des actrices de profession, et il fallut qu'un ministre, le marquis de Montaynard, mît le holà pour enrayer ces manifestations

inconvenantes; mais le métier des planches avait si bien pris certains officiers qu'ils abandonnèrent le service pour se faire comédiens.

La cour, qui avait donné le branle, au XVII^e^ siècle, avec ses divertissements royaux, porta au plus haut degré de perfection l'art de théâtre de société. Certaines grandes dames jouaient la comédie à désespérer les plus célèbres actrices de l'époque. Quant aux compagnies dramatiques qu'organisèrent la duchesse du Maine à Sceaux, M^me^ de Pompadour à Versailles et Marie-Antoinette à Trianon, elles ne peuvent être comparées à aucune autre; l'éclat des spectateurs et des acteurs les range hors de pair. Séparées l'une de l'autre par une trentaine d'années environ, elles embrassent trois règnes : on peut suivre pas à pas, dans le récit de leurs folles équipées, les évolutions du goût et des mœurs chez les gens de cour, qu'il ne faudrait pas confondre avec la noblesse de France, et encore moins avec le pays tout entier qu'ils entraînèrent aux abîmes.

Est-il besoin de dire l'intérêt exceptionnel d'un livre qui repose sur un pareil programme? Les développements de M. Adolphe Jullien sont d'un écrivain de talent et d'un érudit; c'est tout ce que nous pouvons en dire ici, le sujet lui-même sortant de notre cadre habituel. Quant aux illustrations, nous en mettons quelques-unes sous les yeux de nos lecteurs; ce ne sont pas les plus importantes; — celles-là ne pourraient entrer dans notre format, — mais elles donneront une idée de la perfection de la gravure et de l'intérêt des sujets : il s'agit dans tous les cas de pièces authentiques empruntées aux documents dessinés, peints ou gravés que nous a laissés le XVIII^e^ siècle.

II. Velazquez et Murillo, par Charles Curtis; 1 vol. in-8° de 424 pages, orné de trois eaux-fortes. Sampson, Low et C^ie^, éditeurs à Londres.

Ce livre est un catalogue raisonné de l'œuvre des deux maîtres espagnols. Chaque tableau est décrit avec soin; on raconte son histoire, les vicissitudes par lesquelles il a passé, ses anciens maîtres et les nouveaux. On cite les écrivains qui ont parlé de lui, les graveurs qui l'ont reproduit. Quand il s'agit de portraits, M. Curtis fournit, en outre, des renseignements sur les modèles; son ouvrage est donc fort intéressant et instructif à tous les points de vue.

M. Curtis a relevé ainsi les signalements de 274 ouvrages pour Velazquez et de 481 pour Murillo. N'est-ce pas le cas de rééditer la fameuse exclamation de Rossini : « Excusez du peu! » En présence de pareils chiffres, il est permis sans doute de supposer que l'écrivain a dû se méprendre quelquefois et confondre le bon grain avec l'ivraie. Mais que celui-là qui n'a jamais péché lui jette la première pierre! Nous appre-

nons tous les jours à nos dépens combien la recherche de la paternité en matière d'art est chose délicate.

On sera peut-être curieux de connaître la distribution géographique des œuvres que M. Curtis, d'accord du reste avec ses confrères de la critique, attribue aux deux grands artistes qui font l'objet de son travail. La voici, dans la forme même où il la présente :

	VELAZQUEZ.	MURILLO.
Londres	66	105
Autre part en Angleterre	44	99
Écosse	10	16
Irlande	1	»
Madrid	69	61
Séville	2	59
Autre part en Espagne	4	8
Paris	12	21
Autre part en France	1	7
Russie	7	24
Autriche-Hongrie	12	6
Italie	10	6
États-Unis	7	7
Bavière	1	7
Saxe	3	3
Hollande	2	2
Suède	2	3
Lieu actuel inconnu	21	47
	274	481

Ces renseignements sont bons à connaître ; ils témoignent, en outre, de l'esprit de méthode avec lequel M. Curtis a conçu et exécuté son ouvrage. A. DE L.

III. LES VIGNETTES ROMANTIQUES, HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ET DE L'ART DE 1825 A 1840, par CHAMPFLEURY. — Paris, Dentu, 1883, 1 vol. in-4°, illustré de 150 vignettes.

Comme le romantisme semble déjà loin de nous! Bien plus loin encore est la vignette romantique. Les Tony Johannot, les Célestin Nanteuil, les Devéria et toute cette pléiade de dessinateurs qui ont illustré les œuvres de Hugo, de Vigny, d'Eugène Sue, de Balzac et de tous les poètes de la jeune France d'alors, sont plus vieux pour nous que leurs aimables et frivoles devanciers du XVIII^e^ siècle. J'espère que M. Champfleury me pardonnera ma franchise, mais je trouve que cet art de 1830 sonne maintenant le creux d'une façon effrayante. C'est qu'il est bien peu humain,

c'est que sa prétendue fantaisie n'est que l'enflure d'un moment, d'une mode, d'un goût passager. Ce qui a séduit nos pères, grisés des fumées romantiques, semblera bien pauvre à notre génération tourmentée des inquiétudes du naturalisme. Et cependant que de verve, que de talent dépensé, parfois quelle heureuse entente du livre! Voyez le *Gil Blas* de Gigoux, supprimez par la pensée tout ce qui constitue l'enveloppe romantique, et vous serez étonné de la souplesse d'invention, de l'ingéniosité, du sentiment de l'image qui éclatent dans ces illustrations.

Mais ces réserves ne m'empêchent pas de reconnaître tout l'intérêt que présente l'excellent travail de M. Champfleury. Personne ne connaît mieux que lui cette époque, personne ne pouvait apporter dans cette étude complexe une érudition aussi vaste et aussi éprouvée.

Le volume est édité avec grand luxe et enrichi de nombreuses reproductions gravées en fac-similé. Il s'adresse au public des curieux et des bibliophiles.

IV. La Vie et l'Œuvre de Pierre Vaneau, sculpteur français du XVII^e^ siècle, et le monument de Jean Sobieski, par Marius Vachon. — Paris, Charavay, 1882, 1 vol. in-4°, enrichi de gravures.

Les lecteurs de la *Gazette* se souviennent certainement de l'intéressante étude publiée par notre collaborateur M. Marius Vachon, sur la vie et l'œuvre ignorés de Pierre Vaneau, artiste vélaisien du XVII^e^ siècle. M. Vachon nous a, le premier, fait connaître cet habile sculpteur, en nous apprenant qu'il était l'auteur de nombreuses sculptures en bois, — la chaire du Puy, l'autel de Saint-Bonnet, la chapelle de la Croix, à Brioude, etc., — et que son nom était attaché à l'érection d'un grand monument en l'honneur de la victoire de Jean Sobieski, roi de Pologne, sur les Ottomans devant les murs de Vienne.

Le beau volume dont nous signalons aujourd'hui la publication est le développement de cette étude, à laquelle l'auteur a ajouté de nombreuses reproductions. Les différents fragments du monument de Sobieski qui nous ont été conservés et une restitution de l'ensemble par M. Édouard Corroyer en forment la partie principale.

L. G.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1029]

LES

CURIOSITÉS DU DESSIN ANTIQUE

DANS LES VASES PEINTS

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

La seconde période de l'art noir est caractérisée dans beaucoup de fabriques, ai-je dit, par l'usage du tableau rouge sur fond noir général. Néanmoins, comme dans la fameuse série des vases de Nicosthènes, au Louvre, le fond général rouge subsista ou reparut chez quelques potiers.

Les figures deviennent beaucoup plus grandes durant cette seconde période, sauf dans les vases de Nicosthènes et de quelques autres. Un seul personnage s'étend souvent sur toute la hauteur

1. Voir la *Gazette*, t. XXVII, p. 193, 296 et 477.

de la panse du vase et vient se recourber jusqu'à la base du col. Même lorsqu'une scène réunit plusieurs personnages, ils s'élongent et se recourbent tous, le plus souvent, suivant le galbe de la panse.

Le type grec commence alors à se faire sensible; de formidables nez apparaissent. Les figures d'Apollon et d'Athéné reçoivent surtout ce type que la statuaire avait sans doute commencé à fixer, et dont la peinture, avec sa gaucherie naïve, exagérait le trait principal jusqu'à la caricature ou peu s'en faut.

Le dessin, cependant, prend sur toute la ligne plus de facilité, plus de correction. Le buste, auparavant de pleine face, se trace aussi de trois quarts. Les bras sont parfois assez nets, et même de belle ligne. Sous l'influence sans doute de l'art rouge, n'y a t-il pas contradiction avec ce qui se faisait précédemment.

L'ornementation du vase couvre davantage les surfaces du pied et du col. Parmi les personnages, les détails, les accessoires de costume, d'équipement se multiplient. Les têtes portent souvent des palmes, des couronnes.

Le nombre des personnages imberbes augmente. Les chars, les cavaliers continuent à figurer dans les compositions, mais pour devenir ensuite moins nombreux.

Les gestes sont plus sobres, les membres s'écartent bien moins.

La saillie du contour entre les reins et la cuisse diminue beaucoup, et ne garde d'exagération que dans quelques figures spéciales d'athlètes.

Quelques légères indications de musculature deviennent habituelles dans les torses, tandis qu'auparavant pour la grande masse des figures on n'en mettait qu'aux jambes.

L'étude des femmes fait des progrès, et la figure révérée et si répétée d'Athéné y est sans doute pour quelque chose. Quand le contour de leurs seins est marqué, il rappelle celui des bas-reliefs de Thasos, aigu et élevé. A l'époque avancée, les peintres noirs dessinent la longue tunique à petits plis, transparente, qu'on appelle le chiton talaire, c'est-à-dire descendant jusqu'aux talons, et pour rendre la transparence de ce vêtement, ils dessinent entre ses plis la forme du corps nu. D'autres fois, ils tracent sous la draperie des seins très pointus. Les peintres rouges ont bien plus souvent représenté ces sortes de figures. La tunique transparente semble avoir été empruntée aux Égyptiens, et comme eux les Grecs en revêtent volontiers les musiciennes et les danseuses, population de courtisanes. Le dessin, ou tout au moins l'accentuation de la forme nue sous la draperie, est très sensible aux bas-reliefs de l'autel des Douze dieux. La sculpture, ici encore, pose le jalon artistique. L'Athéné, dont la grande figure

orne souvent seule toute la panse d'un vase, prend la pose de combat qu'on remarque à la fameuse statue de la Minerve d'Herculanum, étendant son bras couvert de l'égide qui lui sert de bouclier.

A l'époque avancée, certaines têtes de femmes ont *le regard de profil;* ces pièces sont donc contemporaines des rouges de la fin du v^e^ siècle, où jaillit, je crois, ce progrès du dessin.

Les draperies font rayonner des plis linéaires à partir de leurs points d'attache ou de resserrement. Elles acquièrent un meilleur mouvement, se développent en plis espacés, et découpent en gradins assez libres et assez souples l'étagement de leurs replis.

L'indication des replis étagés en gradins symétriques est un caractère spécial et on pourrait dire soudain, tout nouveau de l'art perse au vi^e^ siècle, si on le compare à ses deux sources qui sont l'art égyptien et surtout l'assyrien. Il est bien difficile néanmoins de déterminer si c'est la sculpture de Persépolis qui a créé l'étude précise de la draperie ou si c'est l'art phénicio-grec qui a introduit cette nouvelle analyse des plis, *absolument inconnue* jusque-là. Les bas-reliefs de Thasos semblent être, en Grèce, le plus ancien modèle de ce genre de structure de la draperie, et ils ne datent guère que du commencement du v^e^ siècle. Cependant la Minerve d'Égine, qui est antérieure ou qui paraît l'être, porte une draperie *gradinée* plus symétriquement, et il faut remarquer que, chose rare, cette *statue* a les jambes et les pieds de profil ou presque de profil. Un *gradinage* beaucoup plus symétrique qu'à Thasos se voit au guerrier de Marathon, qui doit être de la même époque et plutôt postérieur. Mais les draperies telles que celles de ce soldat, que celles du manteau à larges plis parallèles, dont s'enveloppe le personnage du bas-relief dit d'Orchomènes, qui paraît être un Ulysse, et celles des robes à petits plis pressés, presque transparentes, des bas-reliefs du monument des Harpies, rapportés de Xanthe à Londres, se retrouvent dans les vases à figures rouges, et non dans les vases à figures noires, où la draperie a tantôt moins de régularité, de raideur et aussi de justesse, tantôt moins de soigneuse souplesse. Bien entendu, restent de côté les figures de la dernière époque noire, car elles furent influencées par l'art rouge.

Dans quelques personnages noirs, il y a une certaine étude des dispositions du vêtement, des plis qui se croisent ou s'opposent par suite du mouvement des membres, des manches qui montrent leurs deux bords autour du bras, le bord de devant et celui de derrière, ce qui est une curieuse, rare et inconsciente sensation de la perspective, pour le reste inconnue aux peintres grecs jusqu'après les temps alexandrins.

L'on voit pour la première fois, dans la seconde période de l'art noir,

les combattants *s'empoigner*. Le pugilat, les luttes du gymnase apparaissent nettement : sujets remontant probablement à une époque qui suit de peu celle où l'on commença à faire des statues d'athlètes, au v^e^ siècle.

Le détail devient alors très réaliste et minutieux, car on voit le sang qui coule du nez de gymnastes qui se frappent à coups de poing. Mais il faut se rappeler que ce réalisme coïncide avec celui qui marque certains vases rouges, et qu'il indique une époque avancée. La composition finit par éclaircir le nombre des personnages, et la divinité *isolée* suffit souvent comme sujet du décor. Le blanc et le violet disparaissent tout à fait des figures noires dans certaines fabriques. Enfin, les écoles de potiers, qui en reviennent au fond rouge général, tracent des figures fines, précises, où se sent l'influence bien directe de la sculpture.

Les potiers, qui faisaient les vases à figures noires, ont fabriqué aussi de petites plaques de terre plates décorées de figures noires et qu'on fixait sur les tombeaux. Le Louvre possède une de ces plaques, qui sont des monuments fort rares de l'antique imagerie funèbre et religieuse.

Il ne faut pas croire que les perfectionnements se succèdent avec régularité, méthode, enchaînement égal, comme dans les planches d'un de nos modernes cours progressifs de dessin. Ce n'est vraiment qu'à l'art rouge qu'on peut constater les degrés tranchés de *l'acquis*, et reconnaître que cet acquis ne se perd point, mais s'adopte et se conserve partout à la fois.

On a toujours signalé avec surprise que les fameuses coupes noires si barbares d'Arcésilas, roi de Cyrène, et d'Ulysse crevant l'œil à Polyphème, dataient de l'époque du Parthénon. Mais il faut penser d'abord que c'est là de l'art *de province*, ainsi qu'on commence à dire pour distinguer les œuvres des grandes villes comme Athènes, Éphèse, etc. de celles des petites ou moindres cités ; songer ensuite que la Cyrénaïque était sous l'influence directe de l'Égypte et des Carthaginois, puis que l'ornementation de ces coupes indique, en revanche, une préoccupation de décor industriel bien plus délicate qu'elle n'existait en Grèce, enfin que les œuvres *centrales* du Parthénon, quintessence, résumé, expression supérieure de l'art du monde grec tout entier, lent et successif résultat des efforts des meilleurs artistes, ne durent pas être connues avant un bon nombre d'années de toutes les petites cités fabricantes qui pullulent autour de la Méditerranée. En outre, la peinture pouvait et devait rester immobile et impuissante devant les progrès de la statuaire et même du dessin taillé en bas-relief, sans entrevoir le moment où sa pointe et son pinceau parviendraient à retracer par la fiction des simples lignes ce que les sculpteurs exprimaient par la réalité des épaisseurs.

Pline a tout prêt son inventeur de la peinture en rouge, Cléophante de Corinthe, ami de ce Démarate qui fut expulsé par le parti de Cypsélus et qui passa en Italie où il amena des artistes grecs.

Je voudrais, en passant, déclarer que ce Cypsélus, au coffret si célèbre dans l'histoire de l'art antique, me paraît n'être qu'une figure allégorique. Ce nom vient non seulement de *kypè*, trou, coupe, ou *kypsélè*, trou, coffre, mais de l'idée exprimée par *koptô*, *kopsô*, ciseler, frapper, et il résume l'art industriel, les *métiers* de Corinthe : la poterie, les ustensiles de bronze,

PERSONNAGES SUR LA FACE EXTÉRIEURE D'UNE COUPE.

(Musée du Louvre.)

la terre cuite, la coffrerie de bois, de métal et d'ivoire. Les prétendus sujets qui décoraient le prétendu coffre où fut caché dans son enfance le prétendu Cypsélus, poursuivi par la haine des familles de l'aristocratie se disant descendues de Bacchus, et dirigées par le prétendu Démarate, dont le nom signifie l'adversaire du peuple, de la démocratie; ces sujets représentaient les plus habituels parmi ceux que nous retrouvons sur les vases, sur les œuvres de bronze, de terre cuite, etc. Cet enfant Cypsélus qu'on cache dans un coffre, c'est la fabrique corinthienne, ce sont les potiers, les bronziers, les terracottistes, qui deviennent peu à peu riches, puissants, forts par leur industrie et leur commerce, et qui finissent par renverser le pouvoir des Bacchiades, eux-mêmes issus peut-être d'indus-

triels antérieurs, car Bacchus est le patron des pots, de la céramique. Peut-être même faudrait-il voir dans cette légende de Cypsélus chassant Démarate, qui s'en va, entouré d'artistes, en Italie, et à qui certains savants font remonter la propagation de la poterie grecque en Étrurie, le triomphe politique des métiers de la coffretterie sur ceux de la céramique.

En attendant que la légende soit débrouillée, Pline convient que la peinture rouge pourrait bien être venue d'Égypte en Grèce.

Le curieux renversement qui se produisit dans le système de décoration des poteries grecques au v^e^ siècle, ne correspondrait-il pas, en effet, à des relations plus intimes entre la Grèce et l'Égypte? Le voyage d'Hérodote, vrai ou non, montre que ces relations étaient fort développées vers le milieu du III^e^ siècle, et que les Grecs possédaient sur les Égyptiens des notions qu'on n'obtient qu'après une longue fréquentation. L'étendue même des récits consacrés par Hérodote à l'Égypte prouve que la Grèce s'intéressait spécialement à cette contrée, et un tel intérêt n'est suscité d'ordinaire que par des rapports suivis, utiles, entre pays voisins.

Il est vrai que les Égyptiens coloriaient en rouge les chairs seules de leurs figures, et que le procédé des Grecs est bien différent, puisqu'ils couvrent de rouge, chairs, vêtements, objets, tout enfin. De plus, le rouge brun de la peinture égyptienne ne ressemble guère au rouge clair, jaunâtre, de la poterie grecque. On retrouve cependant en Égypte une couleur jaune, espèce d'ocre appliquée aux carnations des personnages, et qui aurait à la rigueur quelque analogie avec le ton favori de la céramique des Grecs.

Un essai, une suggestion individuelle, un hasard, la préparation même du fond noir a pu amener le grand changement des poteries helléniques. Après avoir tracé à la pointe, sur la terre rouge, le contour des figures, les Grecs auront réservé l'espace occupé par celles-ci, ne couvrant de noir que le fond du vase. Les figures réservées apparurent ainsi en rouge sur noir, et pour les rendre plus fines, plus polies, on n'eut qu'à les couvrir de couleur, sans quoi elles fussent restées un peu rugueuses comme la terre de dessous, et eussent présenté une sorte de creux relativement à la surface noire qui les entourait.

Toujours est-il qu'un changement de style accompagna le changement du procédé matériel de couverte, et que celui-ci par lui-même n'aurait point suffi à amener ou à inspirer celui-là.

Dans les vases à figures rouges, deux progrès se devancent alternativement. D'abord il semble que c'est la draperie qui l'emporte sur le nu.

Un peu plus tard, la draperie reste stationnaire et le nu se développe.

Les muscles du torse surtout préoccupent peu à peu l'art rouge. Tandis que les figures noires se musclaient relativement plus à la jambe que partout ailleurs, le dessin des rouges se porte vers le buste.

Je ne donnerai que quelques exemples comparatifs de ces recherches de la musculature.

Dans le Géryon, que j'ai cité comme une des premières figures à jambe et pied de face, la jambe de face ne montre que la longue ligne médiane du tibia, rappelant bien par là l'accent tranché que donne à cet os la sculpture égyptienne des dynasties de Saïs, sculpture qui s'épanouit du VII^e^ au IV^e^ siècle environ. Le modèle statuaire qui guide les peintres peut donc ici leur être contemporain.

Quant à la rotule, elle se relie à la ligne du tibia en prenant une forme de figure renversée. Le même dessin, tout à fait identique pour la musculature de la jambe, se reproduit dans la figure, que j'ai citée aussi, du Thésée barbu tuant le géant ou brigand Scyron, et qui me paraît d'une époque ultérieure.

Dans les jambes de profil, les potiers reproduisent un muscle à l'assyrienne, qui part du jarret où il est enté sur le contour de la cuisse, puis qui, après avoir cerné une partie du mollet, court tout droit le long de la jambe et se termine par une sorte de crochet qui simule la cheville.

Mais bientôt l'art rouge en arrive à des figures comme celles du Titye et de l'Apollon, ou de l'Antée et de l'Hercule, sur nos deux célèbres vases du Louvre.

Le géant Titye a une ligne médiane générale qui partage tout son corps ; le dessinateur lui a indiqué l'attache du ventre à la ceinture, le nombril, le muscle abdominal, les deux lobes du thorax avec la ligne de voussure des côtes, un muscle au poignet et un autre qui longe le tibia.

L'Apollon vêtu d'une tunique montre à l'un de ses bras un muscle en long et un muscle transversal. Sa cheville est marquée, et sur chacune de ses jambes passe un muscle entre le tibia et le mollet.

Les figures de l'Antée et de l'Hercule sont d'un dessin bien plus fort. La fabrique d'Euphronios se distingue par l'abondance, la netteté, la conscience et la science des détails.

L'Antée a les deux pectoraux avec les boutons de sein ; un muscle continuant le pectoral jusque sur le deltoïde. Une ligne médiane générale suit et dirige l'inflexion de son torse.

La voussure du thorax, trois arcs pour les côtes de gauche, deux lignes limitant les lobes de la poitrine, deux lignes courbes traçant les deux lobes au-dessus du ventre, deux autres lignes ondulant pour marquer les

lobes du ventre, composent la musculature de son buste; après quoi, le nombril, les attaches du ventre à la ceinture, une ligne pour le pubis, achèvent de détailler habilement son corps allongé.

A la cuisse gauche il a deux muscles, comme j'en ai noté aux Centaures, non encore définitifs, des vases noirs; sa rotule est indiquée sans netteté; une ligne contourne en partie son mollet et une autre descend, latérale d'abord à celle-là, puis seule jusqu'à la cheville, où elle fait le crochet. Son autre cuisse, de face, ne porte point trace de muscles, mais le pied droit reparaît de face derrière cette cuisse et révèle ce sentiment de la perspective qui se fait jour çà et là dans la peinture des vases, sans aboutir à une donnée certaine et réglée.

A l'avant-bras gauche, masqué en partie par la tête, passe un muscle longitudinal; à l'autre bras, le deltoïde finit en pointe et se relie à la ligne du biceps.

Hercule montre une épaule bien dessinée avec l'attache des dessous du bras au dos. Son pectoral, de profil, est indiqué et est rejoint par la ligne de la cage costale, qui va jusqu'aux reins, où trois lignes marquent des saillies rappelant la musculature de la coupe d'Ulysse et Polyphème; deux muscles superposés descendent des reins sur la cuisse, dont le bas porte un troisième muscle. Sa jambe droite porte une ligne cernant tout le mollet, et deux autres longues lignes dont l'une descend jusqu'à la cheville où elle se recourbe. C'est toujours la musculature égypto-assyrienne. A sa jambe gauche on voit les deux mêmes lignes.

A la façon dont les traits intérieurs suivent et accentuent l'inflexion du torse d'Antée, il semble évident que les dessinateurs d'Euphronios ont connu les sculptures d'Égine, celles du Parthénon et celles d'Olympie, les premières où le nu prenne du mouvement, où les corps se penchent, se tournent. Les figures qu'on fit plus tard portèrent des indications musculaires plus légères, plus fines, plus souples, et en général moins nombreuses, mais qui ne les surpassèrent pas en justesse, comme on le voit au Scyron que Thésée jeune attache au rocher, comme on le voit mieux encore dans la coupe de Musée et Linus, attribuée à l'époque de Périclès ou supposée d'un temps un peu postérieur, tel que le commencement du IV^e^ siècle.

Il y a là une conquête formelle du dessin et elle accompagne, elle aussi, la trouvaille ou l'adoption du tracé de face pour les membres et la tête. On ne savait pas analyser les ondulations du corps humain avant une période qui peut s'étendre de 520 à 440 environ avant J.-C. Après cette période l'analyse est fixée, acquise, entrée dans le bagage commun.

L'art rouge, qui dessinait savamment des torses, distingua soigneuse-

ment les pieds et les mains, leur position, leur forme différente. Les personnages qui figurent dans ces diverses compositions des luttes avec les Géants ont de bons pieds et de bonnes mains, vus en dedans, en dessous, de toutes façons. Le pied d'un Thésée, au revers de la coupe d'Euphronios, pied levé et vu en dessous, ainsi que je l'ai déjà dit, est d'un dessinateur consommé.

Toutefois, M. de Luynes l'a remarqué, dans les vases à figures rouges, et dans l'art noir à plus forte raison, il n'est pas rare qu'on adapte des mains et des pieds gauches à des jambes et des bras droits, et réciproquement. Les décorateurs de poteries sont en effet des gens expéditifs, sans

PERSONNAGE BUVANT.

(Peintures de vases, d'Inghirami.)

doute cantonnés chacun dans une spécialité, et dessinant d'après des modèles qu'ils reproduisent à de diverses échelles de grandeur. Celui-ci a une main à ajouter à une figure, il jette les yeux autour de lui sur des mains sculptées ou dessinées, éparses dans l'atelier, ou sur d'autres vases déjà faits, et la première qu'il rencontre, il la copie. Il se trouve qu'elle apparaît par le dedans de la paume, tandis qu'elle devrait se montrer par le dessus. Il n'y avait pas songé.

On ne doit pas beaucoup s'en étonner. Un moderne dessinateur, en transposant ou renversant un modèle, ne s'aperçoit pas toujours que des personnages font du bras gauche ce que dans l'original ils faisaient du bras droit.

La musculature du *dos* semble venue assez tard dans l'art rouge. L'art grec primitif n'aime pas que ses figures tournent le dos ; il a là-dessus les

mêmes idées que les anciens habitués de nos parterres de théâtre, qui criaient aux acteurs : « face au public ! »

Les êtres représentés de dos ne surgissent guère que vers le milieu du IVe siècle, à ce moment où l'art, déjà très habile, dirige le regard, entr'ouvre les lèvres, dessine l'œil de profil, risque deux jambes de face et commence le raccourci. Je note, entre autres, un chien assez bizarre dans les *vases choisis* de Gerhard (pl. 267, vol. 4), et au Louvre un Centaure avec la croupe en raccourci, puis un jeune homme prenant part à un banquet. Dans le vase où est peint ce banquet, on pourrait relever ce qui peut s'appeler un instinct de perspective *supprimante*. Le jeune homme est assis sur une table tracée de profil, mais ni ses pieds ni ses jambes ne reparaissent sous le profil de la table. Telle l'Iphigénie de la peinture de Pompéi.

Dans le vase de l'Épiphanie de Diconysos où j'ai indiqué le dieu avec des pieds de face qui pendent, il y a un essai malheureux, mais enfin un essai de raccourci du corps et des jambes sous la draperie.

Les tentatives, les recherches sont donc bien corrélatives ; le champ de l'artiste va s'élargissant et se peuplant.

La draperie est une bien grande affaire et les potiers de l'art rouge s'y appliquèrent beaucoup. Elle varie selon le temps, le pays, la mode et selon les fabriques.

On voit d'abord une draperie à longs plis espacés, avec quelques replis en gradins, ou bien des plis larges qui s'accordent mal avec le mouvement des membres et du corps.

On en trouve aussi à plis pressés, linéaires, droits ou ondulés, du genre de ceux du bas-relief des Harpyes.

Il y en a à plis semi-espacés, semi-serrés, bordés de replis en gradins, qu'on exprime par un trait un peu paraphé, rapide, qui ne correspond pas toujours à la retombée du pli.

Il y a une draperie où les plis ont la forme d'entrecroisés, renversés et bordés de courbes. Une autre où les plis s'opposent et se coupent obliquement.

Certains plis sont rectilignes, raides, comme des tuyaux d'orgue.

Dans quelques draperies, un pli large sépare plusieurs petits plis, qui s'étagent en gradins et se dirigent obliquement, tels que ceux de la statue de l'Hestia Giustiniani.

Il y a des plis dont les gradins et les bordures noires sont larges et largement échelonnés.

Une des plus singulières consiste en un rigide système de lambrequins. Cruellement symétriques se gradinent et se découpent au-des-

sous de la poitrine les bords des plis verticaux; des plissures creuses transversales se superposent ensuite sur l'étoffe, et de nouveaux gradins reprennent vers le bas de robe.

Il y a des vêtements qui font des plis transversaux ou obliques assez espacés et assez exactement parallèles.

Ensuite vint un genre de grands manteaux qu'on dessina au moyen de quelques plis seulement, habilement disposés pour exprimer leur masse et leur mouvement. Ce sont ceux que Flaxman a tant aimé à reproduire.

Avec l'adresse, le *chic* se répandit. Des pinceaux trop prompts tracèrent des plis en spirale paraphée qui ne correspondaient plus ni à un mouvement du corps ni à une disposition de la draperie. De vifs zigzags se chargent concurremment d'exprimer les brodequins.

Certains de ces dessins *chiqués*, plus adroits, mieux mesurés, mieux dirigés par l'instinct du croquis évoquent absolument l'idée des dessins japonais.

Le petit manteau de voyage dont les pans retombent en gradins découpés, eux aussi, et dont un exemple se voit aux bas-reliefs de Thasos, ne semble avoir été fréquent sur les vases qu'à une époque d'art très avancée, où l'on se préoccupa beaucoup des héros solaires : OEdipe, Persée, Méléagre, Bellérophon, Jason, etc., où le messager Mercure fut revêtu du même costume, et où le regard de profil, la musculature, les membres de face sont devenus choses assez habituelles.

Le manteau passant sous le bras, soit avec un buste nu, soit par-dessus la tunique, et que les bas-reliefs attiques surtout représentent volontiers, bien qu'il s'aperçoive sur des monuments beaucoup plus anciens, tels que le bas-relief d'Orchomène et ceux des Harpies, ne se montre dans l'art rouge qu'à une époque qui n'est déjà plus archaïque.

Aux bas-reliefs du temple de Phigalie les draperies s'arrondissent par le bas en forme de flots. Ce genre de dessin ne me paraît visible sur les vases que vers l'époque alexandrine, et surtout à la décadence.

Aux bas-reliefs du Mausolée, les draperies s'enflent et voltigent comme des voiles de navires; c'est ce qu'on retrouve aussi sur les vases de l'époque d'Alexandre et des successeurs, par exemple, au fameux vase des Bacchantes de Naples, comme aux peintures des Danseuses de Pompéi.

J'ajoute que certaines draperies, découpées en gradins et finissant en pointe comme le manteau de voyage, couvrent les tuniques des femmes dans l'art noir, et rappellent le vêtement féminin des bas-reliefs de Thasos.

La draperie rouge a, en général, beaucoup de rapport avec celles de

la statue d'Hestia de la villa Giustiniani, de la Pallas sans tête de Dresde, de l'Artémis coloriée de Naples. Il est rare qu'elle rappelle celle de l'autel des Douze dieux. Cette dernière procède par une large retombée d'étoffe sur la poitrine; des deux coins de cette retombée descendent de petits plis en gradins.

Sur les vases, au contraire, les gradins des plis commencent en haut de la retombée de l'étoffe, de sorte que le large *étalement* de celle-ci termine la descente des gradins, tandis qu'à l'autel des Douze dieux il la commence.

Lorsque l'attitude est simple, que le personnage se tient debout, que le vêtement le cache tout entier ou à peu près, sans que ses membres aient à faire de grands gestes, des gestes accentués, écartés ou de pose un peu difficile, l'accord de la draperie avec le corps va bien ou assez bien. Mais dès qu'il faut retrouver nettement le nu sous la draperie, exprimer sous ses plis des mouvements, des contournements, le peintre-potier prend bien de la peine. La difficulté l'intéresse évidemment, mais comme il est rare qu'il soit le plus fort dans sa lutte avec elle !

La draperie rouge tendit un moment, et dans certaines fabriques, à faire disparaître la saillie des seins et celle du contour entre les reins et la cuisse. Elles reparurent ailleurs; ailleurs encore on les supprima, et elles ne furent tout à fait et définitivement installées dans les usages du dessin que par la période d'habileté et de savoir.

Au début, tantôt le sein sort trop haut des replis du vêtement, comme dans l'art noir, et là il se voit à travers leurs lignes. Plus loin, deux seins se montrent en perspective sous les plis ondulés d'une tunique. D'un autre côté, le bas seulement d'un corps, à partir de la ceinture, apparaît entre les plis du vêtement. Sur tel vase, la draperie recouvre un buste de face, mais un bas de corps en profil avec un pied de face qui ne se rattache, pour le regard, à aucun membre.

Dans la coupe de Musée et Linus, qui passe pour un modèle de l'art fin et épuré, les deux jambes sont croisées et recouvertes par les mêmes plis rectilignes de la draperie, qui ne tient aucun compte des ondulations qu'elle devrait suivre pour épouser les saillies si différentes de ces deux membres.

Souvent la draperie, au lieu de se creuser entre les deux seins, se gonfle en une seule courbe sous le cou, comme si elle enveloppait un potiron.

Lorsqu'elle passe sur les genoux de gens assis, quelques traits transversaux indiquent bien que le peintre a une idée générale de la direction des plis, mais aucun de ceux-ci n'a une valeur d'exactitude ou d'étude,

et l'étoffe ne creuse pas entre les genoux; elle se gonfle plutôt en contour convexe.

Cependant, malgré cette infirmité de la main, de l'œil et de l'outil, cette infirmité qui se guérira si bien, de jeunesse, d'inexpérience et d'ignorance, l'art rouge a les plus naïves audaces, ne se décourage point des échecs, et même, malgré l'échec le plus avéré, se satisfait et se complaît dans ses maladresses.

Quelque jour un peintre de vases eut certainement une brillante idée, si brillante qu'elle enthousiasma ses confrères, et qu'ils cherchèrent

CENTAURE PRIMITIF.

à répéter le tour de force dont il leur donna l'exemple en dessin. Un de ces hommes qui ne savaient pas dessiner, imagina de dessiner une des choses les plus difficiles que le dessin pût se donner pour but: un personnage nu qui saisissait à bras le corps un personnage drapé.

La hardiesse et la nouveauté du fait durent émouvoir tous les ateliers, et le vase étonnant qui offrait pareil spectacle dut susciter bien des conversations, des commentaires et des méditations.

Je connais cinq ou six vases représentant cette même scène, dont les héros changent selon les caprices artistiques ou les sujets préférés de la maison. C'est tantôt Thétys et Pelée, tantôt Nérée et Hercule, tantôt ce sont d'autres.

Le personnage nu se baisse; il est figuré plus petit que l'autre, il appuie sa tête sur la poitrine de celui-ci, qui est une femme ou un homme.

Ce personnage nu ne révèle dans son profil que les incorrections habituelles à l'époque ou à la fabrique; son bras droit replié comme l'athlète qui lutte, athlète que rappelle toute sa pose, reste appliqué contre sa poitrine. Jusqu'ici il n'y a pas d'ambition exagérée dans la pose, et rien ne cloche que ce qui cloche partout. Mais où la difficulté commence, c'est quand il faut faire passer le bras gauche derrière le corps étreint, puis le ramener par-devant pour que les deux mains de l'*étreigneur* se rejoignent et se tiennent l'un et l'autre. Le corps embrassé se dégingande, sa draperie ne se froisse ni ne se resserre sous l'étreinte, elle déborde même le bras et le corps de l'athlète et passe bizarrement derrière son cou. Quant au bras qui entoure, ce qui en est caché par la figure embrassée, devient d'une longueur démesurée, et quand il reparaît par-devant à partir du coude, il est encore beaucoup trop long.

De la sorte, le héros a un bras proportionné à sa stature et un autre qui est infiniment trop grand; le héros est beaucoup plus petit que sa victime, et celle-ci, au lieu d'avoir la draperie et les flancs resserrés, coupés par ces bras qui la pressent, se développe au contraire tranquillement, entourée de plis flottants qui élargissent sa taille, quoiqu'à considérer la proportion générale et les conditions du sujet, le peintre tende à amincir celle-ci.

Le premier résultat d'une exécution soignée de la draperie semble avoir été, comme dans les bas-reliefs assyriens, d'allonger les corps et de raccourcir les bras, et d'autres fois de ramasser et rapetisser les formes. Les figures entièrement nues paraissent se maintenir dans une meilleure moyenne de proportions.

La forme du vase, ses courbes plus ou moins vives ont dû gêner ou aider le peintre. A l'époque d'habileté, il y a de longs Achilles ou de longs Hectors qui *montent* d'une façon assez démesurée, et qui ont de très petits bras. Pendant la décadence, les figures deviennent étrangement courtes. En revanche, les lécythes athéniens, ces vases minces, allongés, cylindriques, montrent un dessin d'une remarquable sûreté. Leur surface est en effet plus commode pour le dessinateur.

Certaines attitudes n'ont pu être abordées qu'à l'époque d'habileté qui a précédé le temps d'Alexandre et où l'on vivait sans doute sur les modèles de la sculpture du Parthénon, de Phigalie, etc. Ce ne sont que les artistes qui savaient dessiner l'œil de profil qui semblent avoir pu figurer un homme assis se tenant le genou de ses deux mains. C'est à peu près à la même époque qu'on fit pour la première fois des figures d'hommes de face buvant dans un canthare qui leur masque par conséquent le bas du visage, et ce fut encore un de ces tours d'adresse et de hardiesse nouvelle

qui émerveillèrent les confrères, car on s'est plu à répéter alors et plus tard ce genre de figures.

Dans tout l'art rouge anté-alexandrin, l'influence de la sculpture est bien sensible. Elle lui communique ses attitudes, ses compositions, sa symétrie de disposition, ses rythmes d'espacement. Elle lui enlève l'habitude des *fabriques* ou des accessoires que l'art noir tenait de l'art égypto-assyrien.

Il va sans dire que les figures rouges observent de mieux en mieux les différences d'âge et multiplient les types de personnages.

Lorsque les vases n'eurent plus à suivre, au contraire, que l'impulsion de la peinture propre qui s'était formée et développée indépendante, les *fabriques*, l'encombrement ou l'animation des personnages reparurent.

Un vase célèbre du Louvre représentant Krœsos sur son bûcher et appartenant à l'époque d'habileté qui paraît antérieure à celle d'Alexandre, mais portant les marques d'archaïsme ou d'imitation d'archaïsme, se distingue par un curieux et adroit réalisme de détails. Les bois au bûcher, la torche enflammée qui les allume, la fumée et la flamme qui s'échappent de divers côtés sont peints d'une manière surprenante, toute en dehors de ce qu'on voit sur aucune autre pièce antérieure du IVe siècle. Un art vraiment très subtil, très malin était nécessaire pour réaliser un pareil effet. Pourvu que ce ne soit pas l'effet d'une restauration!

Parmi les types que les premiers peintres en figures rouges poursuivirent, il faut citer l'Apollon de Kanachos, l'Apollon Didyméen du temple de Milet, qui paraît avoir été comme une révélation et une révolution dans la primitive statuaire antique. L'Apollon ne fut pas seul *kanachosé*, Mercure, l'Amour, et d'autres dieux prirent la forme rénovée. Les peintres s'appliquèrent aussi à réaliser le type grec surtout dans la figure d'Athéné, comme les noirs. M. de Witte a remarqué à ce propos que lorsque le type féminin se rapproche du masculin, le vase doit être réputé proche de l'époque de Périclès. Un front moyen qui se suit en ligne droite avec un énorme nez très en surplomb sur la lèvre supérieure qui en est assez près, la lèvre inférieure grosse, et le fort menton rond constituent ce type, qui est une refonte du type assyrien et que les Étrusques, eux aussi, ont tâtonné. Mais n'oublions pas que le type grec fut sans cesse modifié par la sculpture et par les médailles.

L'ancien, au front et au nez d'une seule venue, s'applique indistinctement aux femmes et aux hommes. Mais je ne vois guère quelle distinction on pouvait faire, auparavant non plus, entre les visages d'hommes et ceux de femmes.

J'ai assez parlé des yeux pour n'avoir plus à y revenir. Je n'ai à en signaler que quelques-uns dans les figures primitives, qui sont dessinés à l'étrusque, c'est-à-dire leur pointe, du côté de l'oreille, se relevant assez haut, d'une façon chinoise.

Lorsque les sourcils ont une double inflexion, sont formés de deux arcs, ils trahissent l'époque d'habileté ou son approche.

Si l'on examine la manière dont les yeux sont traités sur la plupart des bas-reliefs antiques et même dans les statues, on reste convaincu que les Grecs développent bien souvent l'œil de côté, le prolongent sur la courbe de la face, ce qui rend difficile de l'apercevoir dans un profil absolu. Ce système a pu retarder l'éclosion du dessin en profil de la paupière et du globe oculaire.

Les cheveux sont, au commencement, dessinés par masses; ensuite, chez Euphronios par exemple, ils sont figurés par des traits séparés et ondulés, plus ou moins fins. La barbe de l'Antée est faite de gros brins comme d'un balai de bouleau. Parfois les cheveux, disposés en petites boucles, rappellent le traité des bronzes, où, comme Winckelmann l'avait vu, on les soudait boucle à boucle.

Les vieillards sont quelquefois indiqués par des barbes et des cheveux blancs, comme dans les peintures murales étrusco-grecques.

La tête, retournée sens devant derrière, telle que dans les vases à figures noires, persista çà et là, au début, parmi les figures rouges.

Pendant bien longtemps l'expression reste absente des visages. De même qu'en Assyrie, c'est le geste conventionnel et emblématique qui demeure chargé de la figurer.

Peu à peu, elle se montra dans quelques têtes de satyres et de femmes, vague et indécise encore. Il faut toucher déjà de près à l'époque alexandrine pour rencontrer une bouche entr'ouverte, un regard dirigé ailleurs que dans le vide.

Le revers de la coupe d'Euphronios, ai-je déjà dit, figure des Géants qui *crient* et dont le visage a une grande énergie de lignes. Sur un vase où est représenté le banquet dont fait partie l'homme assis et vu de dos que j'ai mentionné plus haut, les lèvres sont entr'ouvertes; tel personnage paraît regarder vers le ciel, et tel autre vers ses voisins. Mais les yeux sont-ils dessinés de profil dans ce dernier vase, et sommes-nous aussi là chez des peintres fort avancés?

J'ai dit de la perspective ce que j'en avais rencontré, ou ce qui pouvait y être rattaché par quelque fil bien mince. Je ne sais si dans le vase d'Antée, d'Euphronios, on a voulu rendre une sorte de perspective en faisant les nymphes du fond beaucoup plus petites que les deux combattants.

Le titre seul de Géants suffirait à justifier la taille de ceux-ci. Ces nymphes, selon l'usage presque hiératique gardé des anciennes coutumes de l'art égyptien et assyrien, sont d'un dessin fort inférieur à celui des deux personnages principaux. Elles ont le buste nu, trop évasé, avec de petits

COUPE DE POLYPHÊME.

(Bibliothèque nationale.)

seins placés trop haut, et font des mouvements exagérés comme ceux des primitives figures noires. On ne sait trop que penser d'une fabrique d'où sortent à la fois, d'une part, le savant torse d'Antée et ces petites figures si barbares encore, et de l'autre, le Thésée au pied nu en dessous, les Géants qui crient, et les trop grands nez, les disproportions, les draperies à tuyaux basaltiques des figures de l'intérieur de la coupe. Non pas

qu'il n'y ait un caractère de ferme largeur et de rigueur énergique dans les personnages incorrects ; mais on est étonné de ce savoir à côté de cette ignorance, et l'on songe à plusieurs mains d'artistes différents appelées à orner ces poteries. On croirait à des décorations d'époques successives.

Une chose encore curieuse, c'est que les *repentirs* ne se voient qu'aux époques d'habileté. Ils abondent sur les lécythes athéniens, où le trait est si net, si aisé, si sûr. On ne craignait pas de les y laisser, parce qu'il demeure à peu près évident que presque tous ces jolis et fins contours étaient ensevelis ensuite sous les masses de couleur rouge ou autre qu'on y étalait pour peindre les draperies.

On croit que les potiers ne se servaient pas de poncis, on n'aperçoit point, dans les vases divers, deux figures, deux sujets qui soient copiés de l'un à l'autre. Il y avait donc une grande pratique du dessin dans les ateliers. L'absence de poncis renforcerait encore la supposition d'une extrême division des spécialités.

Sur certains vases et certains verres, comme on peut le voir dans les *Vases étrusques et campaniens* de Gerhard et dans une notice de M. Héron de Villefosse, sur un verre qu'il a étudié en Algérie, le peintre avait d'abord l'intention de disposer ses figures à de certaines places, et il commençait à en tracer le contour, puis il changeait d'idée et les transportait à quelques pouces plus loin, laissant dans le champ les figures commencées se mêler étrangement aux autres. Beaucoup de hâte ou de négligence sans doute motivait de pareilles singularités, qui rendent aujourd'hui plus curieuses et plus précieuses les pièces où on les trouve.

Jusqu'à l'époque alexandrine, de certaines difficultés restent inabordées ou comme réservées. Rarement, par exemple, les personnages couchés montrent leurs jambes. Il semble aussi qu'on ne sache, qu'on n'ose donner des jambes de face aux personnages assis.

L'art aux lignes fines, gracieuses, aux proportions délicates et heureuses qui marque nombre de petites pièces qui suivent l'époque de Périclès, ne s'inquiète pas avec un grand soin des têtes, des pieds, des mains, des justes passages de draperie. Sous ce rapport, la coupe de Musée et Linus, dont le dessin est si joli d'ensemble, est pleine de négligences et de grosses incorrections, que l'épuration et la vivacité du trait, avec la petitesse des figures, empêchent d'apercevoir au premier choc.

L'art grec, même dans son épanouissement, n'a pas toujours su faire les enfants. On reproche aux fils de Laocoon et à quelques Niobides d'être des hommes de petites proportions et non des enfants. Ce défaut, que n'a pu éviter la sculpture, reparaît sur les vases, et plus encore vers l'époque

Georges Lehmann pinx & del.

Dujardin sc

PORTRAIT DE Mlle L
(Salon de 1883)

Gazette des Beaux-Arts

Imp Eud

de la décadence, dont se rapprochent ces fameuses statues, qu'aux temps antérieurs.

Avec quelques dates à fixer dans la marche du progrès, nous aurons terminé.

Si nous voulons rapprocher la peinture des vases d'un art qui a suivi d'un peu loin aussi les progrès de la sculpture, l'art des médailles, nous arriverons à circonscrire entre certaines dates approximatives les principales acquisitions que la science du dessin a dues à l'observation.

Une médaille de la ville de Naxos en Sicile, représentant, d'un côté, la tête barbue de Bacchus, et, de l'autre, un satyre assis par terre, passe pour dater de 420 à 400. La forme de l'œil peut y être prise pour intermédiaire à l'œil de face et à l'œil de profil et correspondre à un état de dessin

HERCULE ET ANTÉE.

(Coupe d'Euphronios. — Musée du Louvre.)

un peu plus avancé que celui qu'indique le *regard de profil* dans les vases.

La pose du satyre est aussi beaucoup plus compliquée que n'auraient su la dessiner des potiers de ce temps, quoique la musculature du personnage y soit inférieure, ou égale, tout au plus, à celle des vases du Titye ou de l'Antée.

Une autre médaille qui est de la ville de Sélinus, également sicilienne, et qu'on rapporte à une période allant de 440 à 400, montre un personnage à tête de profil et buste de face, avec une jambe et un pied de face. Mais la musculature de cette figure est traitée bien plus habilement que dans le satyre de Naxos.

L'art des médailles est un art de sculpteur ; néanmoins, on l'a vu tout à l'heure, il est en retard sur la sculpture. Il n'y a donc rien d'exagéré à penser que la peinture des vases, plus secondaire encore, et aux prises

avec les difficultés spéciales d'un dessin linéaire, soit à son tour en retard sur les médailles.

Les vases à jambe et à pied de face, à regard de profil, à musculature étudiée et un peu précisée, ne peuvent être de beaucoup antérieurs à 400. L'œil de profil apparaît nettement dans les médailles vers 400 et ensuite. Enfin la tête de face s'y montre vers 370, comme la marque du progrès définitif. L'œil de profil, ces essais d'expression, le dessin des dos, les premiers raccourcis, les tentatives de poses variées, le départ vers la science complète ne commencerait donc guère dans les vases avant 370

INTÉRIEUR DE LA COUPE DE MUSÉE ET LINUS. — (Louvre.)

Et les types du savoir complet, ceux qui entament ou précèdent immédiatement la décadence, et avant lesquels il faut placer les évolutions sculpturales que constate, entre autres, le Mausolée, ne pourraient pas être fort antérieurs à 300.

Il faut presque admettre une période de deux générations pour qu'un ensemble de progrès se manifeste et prenne corps; la génération qui trouve, qui tâtonne, et celle qui adopte, développe et fait de l'innovation un fonds commun. Ce sont là des moyennes, bien entendu, car telle fabrique a pu marcher en avant des autres, et telle, au contraire, comme il arrive dans les industries secondaires, répéter les vieux modèles longtemps après qu'on les avait abandonnés ailleurs.

Et maintenant, comme les potiers, je puis inscrire mon *epoïesen* ou

mon *egrapsé*, il fit, il peignit, le *fecit* et le *pinxit* encore en usage parmi les artistes.

Seulement on ignore si les noms des signataires de vases étaient ceux des fabricants ou ceux des artistes. Je serais porté à croire que c'étaient ceux des fabricants, personnages bien supérieurs aux dessinateurs dans la société antique, comme je croirais facilement que les noms qu'on pense être ceux de bien des sculpteurs en marbre ou en bronze étaient les noms de grands industriels, les Odiot, les Barbedienne du temps, et comme je soupçonne Phidias d'avoir été non une personnalité réelle, mais la personnification de l'intendance des travaux d'Athènes. Dionysos était le patron naturel de la poterie, aussi fut-il le père de Céramos, selon la mythologie ; les légendes de son culte abondent dans l'imagerie des vases. Que ce dieu agréable et funeste ne me poursuive pas de sa vengeance pour avoir remué tous ces vieux pots consacrés aux funérailles, aux mystères, aux orgies. Je l'ai fait avec l'amour des choses et des idées antiques, et au besoin, j'espère que le scepticisme parisien ne déplairait pas à un dieu qui donnait de l'esprit.

DURANTY.

A PROPOS

DE

L'EXPOSITION DES CENT CHEFS-D'ŒUVRE

DES COLLECTIONS PARISIENNES[1]

Je me garderai bien, à propos de l'exposition dernière de la galerie Petit, de parler de progrès. La question est trop grave pour la soulever, et la centaine de tableaux de tous les temps accrochés là n'aiderait pas à la résoudre. Laissons en paix les anciens et les modernes, et répétons-nous que de tout temps il y a eu de grands peintres, en ajoutant que de tout temps aussi les riches sont venus au secours des malheureux. Telle est la moralité qui ressort de l'exposition qu'a organisée, rue de Sèze, un groupe de personnes charitables au profit des écoles libres. Notons, sinon ce progrès, du moins cette nouveauté, c'est que les expositions de charité deviennent à la mode. Jusqu'ici, pour toucher les cœurs, on s'adressait aux oreilles, et les sermons et les chants étaient chargés de délier les bourses. Aujourd'hui on fait appel à un nouveau sens : la vue, et les peintres à tous leurs privilèges vont ajouter celui de faire le bien sans se donner grand mal. C'était le tour des portraitistes, il n'y a pas longtemps, et notre collaborateur et ami M. de Lostalot racontait, le mois dernier, que leur succès avait été grand. Il faut bien insister sur le but charitable de l'exposition ouverte chez M. Petit, pour la bonne raison qu'elle n'en a point d'autre. Nulle pensée d'art n'a préoccupé les organisateurs, nulle recherche historique, nulle idée de comparaison entre les temps. Il s'agis-

1. Ouverte à la galerie Petit, rue de Sèze, 8.

sait des écoles libres, on le voit par le choix des toiles, et les cent chefs-d'œuvre n'ont fait qu'une bonne œuvre. C'est suffisant pour expliquer que le *Doreur* de Rembrandt fait face au *Choix d'un modèle* de Fortuny, et le *Déjeuner* de Téniers aux *Murs de la Rochelle* de Corot. Néanmoins, malgré cette incohérence, l'exposition de la rue de Sèze, par la réunion de tant de tableaux modernes, permet d'examiner une des questions d'art dont l'intérêt toujours nouveau se renouvelle sans cesse. Quelle place la postérité gardera-t-elle à nos contemporains? Un pareil problème ne se pose pas en face d'un portrait de Van Dyck. Qu'il soit plus ou moins beau, tant mieux ou tant pis pour nous; le nom de l'auteur n'est ni augmenté ni diminué. Hals a sa situation faite, et le beau tableau de *Vive la fidélité!* prêté par M. le comte Edmond de Pourtalès, ainsi que l'*Homme à la canne*, P. van den Broecke, pour l'appeler par son nom, confirmeront notre admiration pour le peintre. L'Hobbema, le Téniers de la princesse de Sagan, l'*Homme au chapeau de feutre*, de Rembrandt, appartenant à M. Edouard André, nous frappent d'admiration; mais que nous apprennent-ils? Ce que nous savons.

Je n'entends pas dire que nous avons découvert chez M. Petit quels artistes étaient Rousseau, Corot, Troyon, Millet, Daubigny, Fromentin, etc. Seulement les occasions sont rares de voir de si beaux tableaux signés d'eux. Toute une jeune génération ne les admire que sur la foi de ses devanciers. En les retrouvant après des années écoulées, nous nous figurons que, devenus la postérité, nous allons pouvoir juger comme elle. Dans quelle catégorie d'élus figureront les morts d'hier? Qui les attend? Le paradis du Louvre, le purgatoire d'un ministère ou l'enfer du musée de province? Le problème est délicat, mais que risque-t-on à le résoudre? Si nous nous trompons, nous ne serons plus là pour le savoir. Les prophètes ont beau jeu, car leurs arrêts sont cassés longtemps après leur mort. Ce sont des magistrats contre qui l'on ne fera jamais de loi.

Parmi les modernes, je vois au-dessus des autres briller un maître que le voisinage d'Hobbema grandit encore, un maître que des contemporains ont banni de leurs expositions, un maître qui figurera parmi les grands peintres français dans tous les hémicyles des futures écoles des beaux-arts. Ce maître, est-il besoin de le nommer? Tout le monde a reconnu Théodore Rousseau.

Nous sommes en présence de quatorze toiles signées de lui, de toute époque, de tout pays et de toute manière. Ajoutons qu'au Salon de 1836 on n'avait reçu qu'un de ses tableaux, une vue prise à Freleuse, près de Gisors. L'autre, que l'influence de M. Bidauld avait fait repousser, trouvait un asile dans l'atelier d'Ary Scheffer, où l'on s'empressait de l'aller

voir. Il représentait un coin des Alpes. Vous voyez que, depuis ce temps, près d'un demi-siècle s'est écoulé, Rousseau a conquis la gloire.

Que pouvait-on reprocher à ces toiles merveilleuses? En quoi choquaient-elles les plus saines traditions, même les plus classiques? Le maître n'est pas de ceux qui posent leur pliant au hasard devant le premier motif venu. Il ne fait pas de tableau sans sujet. Oui, tant pis pour les impressionnistes, on voit un sujet dans toutes ses toiles. S'il choisit tel bouquet d'arbres ou tel coin de rivière, on reconnaît qu'il y est déterminé par la recherche et le sentiment du beau. Rien n'est laissé au hasard. Je ne connais pas d'artiste qui pénètre plus avant que lui dans les beautés multiples et variées de la nature : lignes, plan, perspective, éclairage. L'heure choisie convient au coin du pays, et tous ses tableaux sont des compositions savantes et bien ordonnées. Que lui reprocher alors? Est-ce l'exécution ou l'expression? Je me frotte les yeux, je regarde avec soin et j'admire une science consommée, où rien n'est abandonné aux hasards de la palette ou aux surprises de la brosse. Je pense plutôt à Claude Lorrain qu'à Claude Monet.

La toile qui appartient à la baronne Nathaniel de Rothschild, intitulée *Le Matin*, peut se passer de titre. La lumière a l'éclat particulier aux premiers feux du jour, et les arbres, sur lesquels le soleil darde ses feux, sont d'une vérité scrupuleuse. On ne peut appliquer plus rigoureusement le principe de tout professeur de dessin : voyez l'ensemble et ne négligez pas les détails. Je mets un terme à mon admiration; car on pourrait supposer, à mon grand regret, que je copie le catalogue ou que j'en suis l'auteur. Cependant je veux signaler, s'il en est encore temps, la petite toile qui porte le n° 80, les *Bords de l'Oise*. Quel régal de verdure et de lumière! Comme les lignes des petits peupliers, hauts comme l'ongle, baignent bien dans l'atmosphère! L'impression de lever de soleil, de commencement de journée est frappante dans la toile du Pêcheur avec son chien, et les....., mais, je le répète, assez d'admiration et de description. Rousseau, tel que je viens de le revoir après des années écoulées, Rousseau est un grand peintre, un des plus grands parmi les paysagistes français. Dans cette salle imaginaire où nos petits-enfants grouperont les peintres de paysage du xix^{e} siècle, la place d'honneur sera pour lui.

On n'oubliera pas Paul Huet, puis dans une partie de choix, un coin d'élus, on accrochera Corot. Qui sait? plus d'un visiteur le préférera peut-être à Rousseau, touché par sa grâce exquise et sa couleur délicate. Il est plus beau pourtant d'arrêter le soleil, comme l'a fait Rousseau après Josué. Il y a rue de Sèze d'adorables compositions de Corot, ses paysages antiques comme *Biblis* et quelques autres; mais que les petits

sont charmants ! *Les Murs de la Rochelle; le Pont de Mantes,* par exemple, peut-on les regarder sans rêver? Des pierres grises, quelques nuages gris aussi; il ne lui faut pas davantage. On ne peut s'en arracher. Dans *La Saulaie*, quelle délicatesse! Des arbres à peine couverts de feuilles laissent entrevoir quelques toits de brique. Mais je retombe dans le catalogue : arrêtons nous. Il est une autre manière d'apprécier Corot, c'est de le rapprocher de Decamps. Celui-ci a passé pour un grand peintre et pour un grand coloriste. Le gris lui était inconnu; il mettait une lumière crue comme celle du plâtre sur un fond noir comme du charbon. Les nuages et les murs ne faisaient qu'un à ses yeux. Comme tout ce faux éclat s'éclipse aujourd'hui. La *Rue de Paris* a l'air d'un coin de ville turque ; elle a des murs blancs, un ciel bleu qui se mire dans un ruisseau bleu. Tous les mêmes tons se retrouvent chez le potier turc qui n'habite pas Paris cependant.

Voici deux autres artistes bien différents que réunit un même amour, celui de la vérité : Daubigny et Troyon. Le premier est un peu exclusif ; il a une prédilection marquée pour les petits recoins de l'Oise éclairés par une tache de soleil couchant. Il les peuple de canards qui s'en vont par bandes, en laissant derrière eux un court sillage que marque une dernière étincelle. Le joli poète et l'habile peintre ! Troyon est un maître robuste ; il crie à pleins poumons et ne dit rien à l'oreille. Bestiaux et vallées, prairies et cieux, tout est abordé franchement. Point de réticence, point d'adresse. Soyez tranquille, je ne prononcerai pas le nom de Paul Potter ; la comparaison est épuisée, mais nos petits-neveux, en la renouvelant, peut-être la rajeuniront. A voir son exécution on comprend que Troyon ait été attiré par les bœufs et par la Normandie. En effet, les verdures foncées, les animaux fortement charpentés, les cieux traversés par d'épais nuages personnifient la force, et qui est plus fort que lui? Je ne crois pas que Troyon subisse les atteintes du temps, et sa place sera une des premières parmi les peintres modernes.

Il y a peu de valeurs de Bourse qui aient subi les oscillations des tableaux de Millet. Émises au-dessous du pair, ses toiles ont centuplé de prix. Il se produit en ce moment un léger temps d'arrêt. Après la mort du grand artiste on lui a rendu justice ; c'était protester un peu tard contre les dédains du passé. On lui avait refusé toute qualité, on ne lui a pas reconnu un défaut. Rue de Sèze, il est fort bien représenté. *Le Parc à moutons*, *les Glaneuses* peuvent compter parmi ses plus beaux tableaux, *l'Homme à la houe* parmi ceux qui ont le plus de caractère. N'en a-t-il pas même un peu trop? Les fonds de ces peintures sont des paysages incomparables. On ne peut mieux rendre la vaste étendue de la cam-

pagne, l'éclat d'un ciel d'été, ou le mystère d'un clair de lune. Il s'abandonne à son impression, qui ne l'égare jamais, mais quand il place ses personnages n'obéit-il pas à un système? Les deux glaneuses parallèles, la troisième qui ne porte rien, le paysan qui s'appuie sur sa houe sont plus maladroits que naïfs. Pas un pli ne fronce les habits, tandis que le sol est rendu dans les plus minces détails. Cette inégalité d'exécution intentionnelle est contraire à la vérité.

Diaz et M. Jules Dupré sont si peu représentés qu'il n'y a pas moyen de raisonner de leur avenir, et les jolies toiles de Fromentin me charment trop pour que je veuille m'inquiéter de leur destinée future.

Parmi les maîtres dont je désire tirer l'horoscope, il en est deux qui sont hors de cause. L'un est mort et l'autre est vivant, Delacroix et Meissonier. Le temps ne peut avoir d'action sur ce qui est parfait. *Les Joueurs de boules à Antibes, l'Homme à la fenêtre, En reconnaissance* seront, demain comme aujourd'hui, de petits chefs-d'œuvre. Delacroix, lui, a une raison tout autre de durer. Supposons que l'art de la peinture disparaisse et qu'on ne prenne plus intérêt à la représentation des hommes, on sera toujours sensible à ce qui réjouit et caresse les yeux. Alors on regardera avec volupté les colorations exquises. Delacroix passera pour un magicien qui, avec des couleurs achetées chez le marchand du coin, aura créé et assorti des tons uniques qui vivent dans une perpétuelle harmonie. On n'admirera les *Côtes du Maroc* et le *Tigre*, appartenant à M. Albert Wolff, que comme des écrins où s'entassent des saphirs, des émeraudes et des topazes artificiels. Le *Hamlet* que M. Maurice Cottier a si généreusement légué au Louvre avec les *Murs de Rome*, de Decamps, tableau également exposé, et d'autres toiles encore, se recommandent à la postérité par des qualités du même ordre, quoiqu ele sujet en soit autrement grave.

Les expositions de charité sont de création récente, vont-elles passer dans nos habitudes? Il faut le désirer, si elles ménagent aussi bien les intérêts de l'art que ceux des bonnes œuvres, et si elles offrent une occasion unique de jeter un coup d'œil sur les trésors cachés d'ordinaire au fond des galeries. Nous nous sommes occupé, je le confesse, moins des pauvres que des riches, puisque nous avons parlé des peintres; mais je me figure que les pauvres nous le pardonneront. Leurs protecteurs ont fait pour eux une ample moisson; et, après leur avoir montré comment on donne, ils sont trop chrétiens pour ne pas leur apprendre comment on pardonne.

ARTHUR BAIGNÈRES.

[illegible] s pinx — H Guerard sc

(VIVE LA FIDELITE !)

(Collection de M. le Comte Ed de Pourtales)

Gazette [illegible] Arts — Imp Eudes

EXPLORATION ARCHÉOLOGIQUE

DE LA VILLE DE SAINT-ÉMILION

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

V

LA CHAPELLE DE LA TRINITÉ

VANT de quitter la place, il nous faut parler du plus gracieux joyau architectural qui la décore : nous avons désigné la chapelle de la Trinité.

Le culte de la mémoire du saint patron et les superstitions qui réunissaient les fidèles autour de son tombeau déterminèrent sur ce lieu même la construction d'une chapelle. Elle est formée d'une seule nef courte et terminée par une abside à cinq pans; mais il est difficile de préciser comment, dans l'origine, cette nef se limitait à l'ouest. Ce qui subsiste est voûté en berceau ogival dont les arcs doubleaux reposent sur des culs-de-lampe. Les demi-arcs des voûtes d'arête qui couvrent l'abside à pans retombent sur de légères colonnettes. Des colonnes engagées, couronnées de chapiteaux élégamment sculptés et surmontées d'une portion de contrefort talussé, renforcent les angles du polygone et contrebutent la poussée des voûtes intérieures. Quatre fenêtres, dont l'une est aujourd'hui bouchée par les constructions avoisinantes, éclairaient le sanctuaire. Elles sont décorées extérieurement de colonnettes et contournées par des archivoltes ornées de feuilles. Une corniche supportée par des corbeaux, dont certains représentent des têtes grimaçantes, couronne cet ensemble, dont la délicatesse égale la simplicité.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXVII, p. 254.

L'intérieur de cette chapelle était entièrement couvert de peintures dont on retrouve presque partout des traces qui suffiraient à les reconstituer. Outre l'appareil simulé des voûtes et des murs et l'enluminure des chapiteaux et des colonnes, on aperçoit, en y regardant de près, sur la partie des parois comprise entre les formerets de l'abside, des sujets historiques et symboliques fort curieux. Chaque tableau est divisé en deux parties par un bandeau horizontal. La partie supérieure, qui est la plus grande, représente une scène historique ou symbolique : au-dessous, c'est un animal fantastique ou un personnage entouré d'arabesques. Pour les énumérer, nous laisserons la parole à M. Léo Drouyn [1] qui, les ayant vus trente-cinq ans avant nous, a pu les déchiffrer plus facilement et plus sûrement.

« Le tableau du milieu, celui du fond de l'abside, représente le Christ assis dans une auréole en forme de losange ; il bénit de la main droite et porte dans la gauche la boule du monde. En dehors de l'auréole, sont représentés les quatre évangélistes sous leur forme symbolique. A la droite du Christ, en haut, l'homme ; en bas, le lion ; à droite, en haut, l'aigle ; en bas, le bœuf. Tous ont des ailes ; leur tête est nimbée et ils tiennent des phylactères. Le sujet au-dessous représente un dragon à deux pattes, à queue recroquevillée, à tête humaine mitrée.

« Le compartiment à droite de celui-ci renferme saint Jean-Baptiste sur un fond orné d'arabesques et de fleurs ; il porte sur la poitrine un disque sur lequel est représenté l'Agneau divin. Le sujet au-dessous est fort dégradé ; on n'y voit plus que la tête et le cou d'une femme ailée.

« Le tableau suivant, du même côté, représente un abbé crossé, mitré et nimbé, bénissant un moine à genoux, les mains jointes, et présenté par un ange. Dans le tableau inférieur, un homme étend les bras et se sauve.

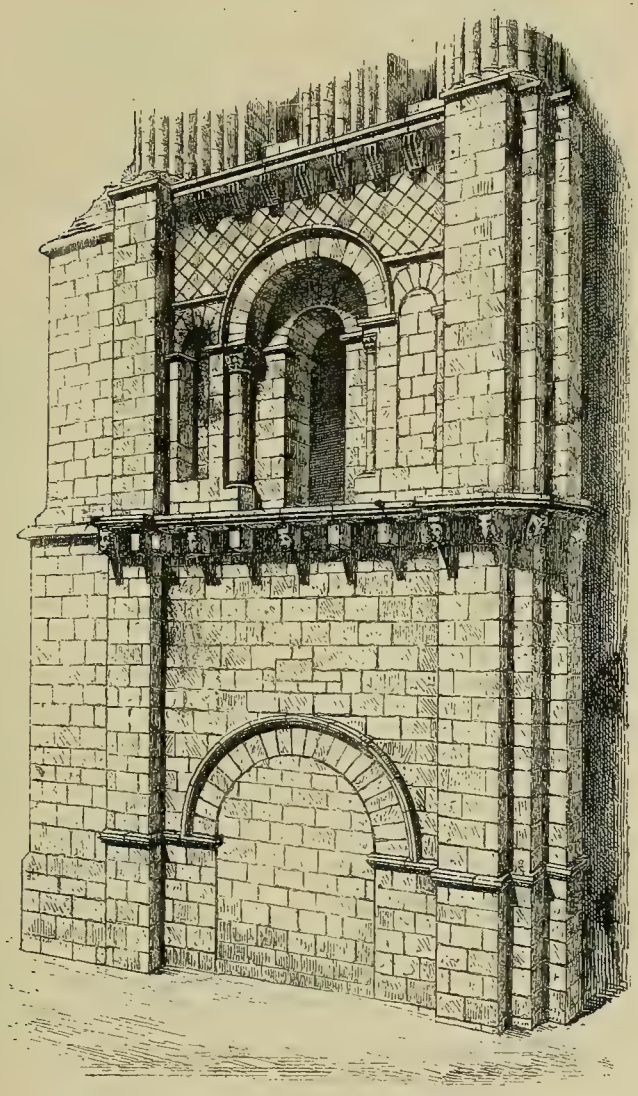
« Dans le compartiment suivant, qui est fort dégradé, est un saint Christophe portant le Christ sur ses épaules.

« A gauche du sujet central est la Sainte Vierge assise. Elle tient l'enfant Jésus debout sur sa cuisse gauche ; près d'elle est un lis fleuri. Le sujet inférieur est effacé.

« A gauche du compartiment précédent, l'artiste a présenté le Christ en croix entre la Sainte Vierge et saint Jean. Les pieds du Christ sont attachés à un seul clou. Au-dessus des bras de la croix brillent le soleil et la lune. Sur ce qui n'est pas effacé du sujet inférieur, on voit une tête d'homme coiffée d'un bonnet qui représente une tête d'oiseau. Dans le

1. *Guide du voyageur à Saint-Émilion*, p. 129.

dernier compartiment, fort dégradé, on ne voit plus qu'un personnage qui donne sa bénédiction. »



VUE DE LA PARTIE ROMANE DU CLOCHER DE SAINT-ÉMILION

(Dessin de M. Paul Gout.)

L'usage profane auquel on a abandonné la chapelle de la Trinité, qui après avoir été un magasin d'épicerie sert aujourd'hui de bûcher, a précipité l'état de décrépitude où elle se trouve actuellement. On a allumé

du feu au bas de ces intéressantes peintures, qui sont enduites d'une suie noirâtre. La propriétaire actuelle de cette chapelle, qui possède également l'ermitage et le charnier, a loué ces deux dernières curiosités à une personne qui se fait un petit revenu des pourboires des visiteurs. Quant à la chapelle, elle s'en est réservé l'usage, et ce n'est qu'à grand'peine qu'on y peut pénétrer.

VI

LE CLOCHER.

Ainsi qu'un magnifique panache, le clocher s'élève majestueusement au sommet du plateau qui domine ce tableau merveilleux qu'on appelle la place, traversant les nues à plus de cinquante mètres du sol. Ce n'est pas tant à cette élévation qu'il doit son caractère imposant qu'à sa situation même sur un soubassement d'une vingtaine de mètres de hauteur, qui permet à l'œil d'en suivre la silhouette depuis sa base jusqu'à l'extrémité la plus aiguë de sa flèche.

Commencé au XII^e^ siècle, en même temps que celui de l'église collégiale, il ne fut terminé que dans les dernières années de la période ogivale. Le second et le troisième étage datent du XIII^e^ siècle, tandis que la flèche et la tourelle polygonale de l'escalier accolé contre la façade septentrionale ne furent construits qu'à la fin du XV^e^ siècle. Il est aujourd'hui enterré de quelques mètres dans le sol de la place où l'on répandit tous les décombres de la dernière restauration. Nous disons la dernière restauration, car il en nécessita plusieurs. « En 1617, dit M. Guadet[1], un ouragan emporta la pointe de ce clocher ; il fut réparé neuf ans plus tard..... En 1627, les magistrats firent encore fermer quelques fenêtres, parce qu'elles menaçaient ruine.

« On s'aperçut encore, en 1773, que le côté méridional, jusqu'alors intact, demandait de promptes réparations. Un devis de quatre mille livres, qu'on espérait voir réduit à trois mille par l'adjudication, fut présenté aux bourgeois et notables habitants, auxquels on demanda de verser volontairement une contribution de deux mille livres, qui, jointes aux mille livres du chapitre à qui l'usage imposait le tiers de la dépense, devaient parfaire la somme nécessaire à cette restauration.

« La nécessité d'entretenir ledit clocher est d'autant plus pressante, disait le procureur-syndic, qu'indépendamment de ce qu'il forme le plus

1. *Saint-Émilion, son histoire et ses monuments.*

bel édifice de la ville, depuis la chute de celui de Saint-Michel de Bordeaux, il est certainement le plus élevé de la province[1]. » Le procureur ajoutait que sa chute, si elle arrivait, écraserait non seulement les voûtes de l'église paroissiale, mais encore les maisons voisines.

Toutefois le versement de ces dons volontaires se faisant attendre, on fut obligé d'asseoir une véritable imposition répartie entre les nobles, les bourgeois et les propriétaires, ainsi que l'atteste la plaque de plomb commémorative de cette restauration, qui a été placée dans le haut et à l'intérieur de la flèche. Comme le dit aussi une autre inscription, la foudre, en tombant sur le clocher en 1817, endommagea beaucoup cet édifice, qui fut réparé trois ans après. Ce fut en 1858 qu'y furent exécutés les derniers travaux de consolidation.

Malgré ces remaniements successifs, malgré la diversité des styles dont il porte l'empreinte, le clocher de Saint-Émilion ne manque pas, du moins dans son ensemble, d'une certaine unité. Pour se rendre compte de ce qu'en était la partie inférieure dans son état primitif, il faut en examiner la façade occidentale, où il n'a pas subi de grandes modifications.

Le rez-de-chaussée est voûté en forme de coupole byzantine élevée sur des pendentifs reposant sur les arcs plein-cintres des voussures qui reçoivent les quatre robustes piliers qui supportaient primitivement tout l'édifice.

Le premier étage n'offre d'autre particularité à signaler que les fenêtres romanes encadrées de colonnes, dont une seule est visible extérieurement du côté de l'ouest, avec la double arcature qui l'accompagne.

Le second étage, beaucoup plus élevé que les autres, est percé de longues baies géminées ouvertes entre des piliers formés de faisceaux de colonnettes. Un étage supérieur coupé d'arcatures ogivales forme le soubassement de la flèche.

VII

LE MONASTÈRE.

Un volume suffirait à peine pour décrire en détail toutes les curiosités de Saint-Émilion. Afin de rentrer dans notre cadre, nous sommes obligé de ne donner que quelques lignes sur ce qui pourrait nécessiter des pages entières.

1. Il n'a pas moins de 61 mètres au-dessus du sol de l'église souterraine.

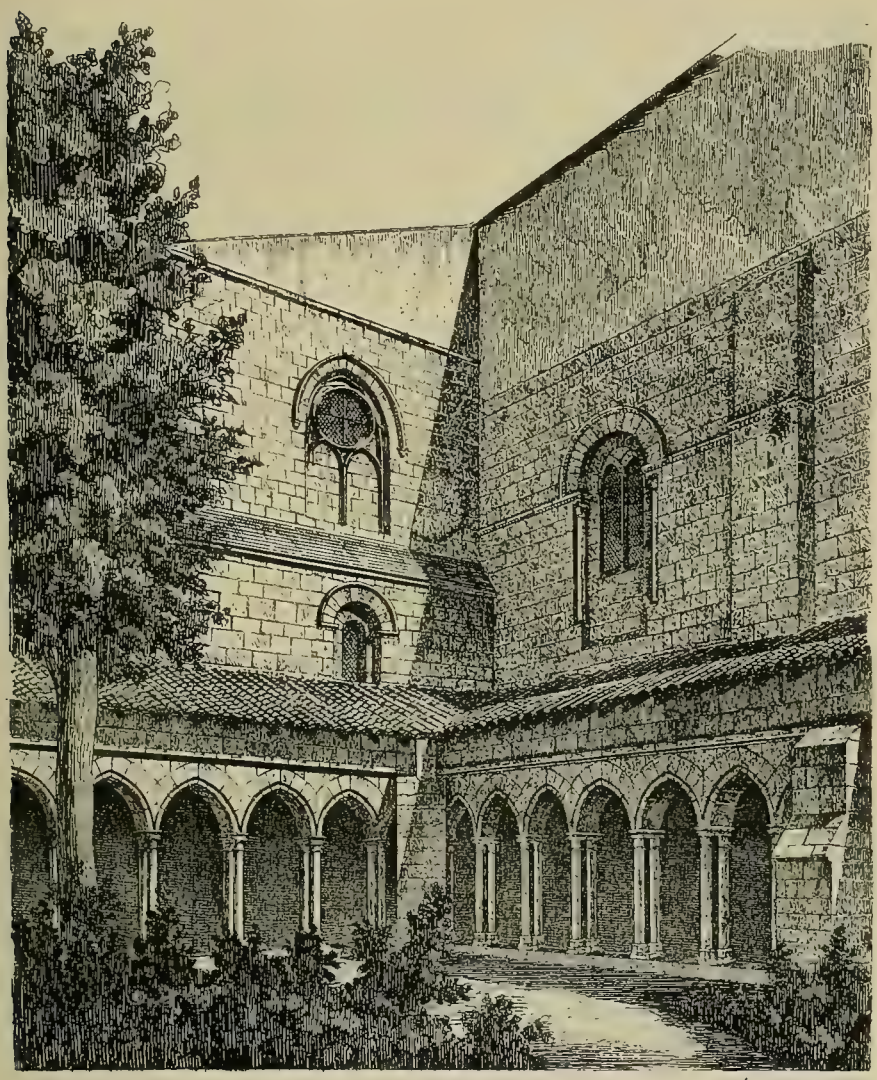
Le monastère primitif fondé par saint Émilion ayant été successivement ruiné par les Normands, ensuite régi par des laïques, puis enfin placé sous la direction d'un abbé et soumis à la règle de saint Augustin, fut, dans les premières années du XII^e^ siècle, transporté au sommet du plateau où s'étaient élevés une nouvelle église avec son cloître et toutes ses dépendances ordinaires. On voit encore de cette église les trois travées de la nef actuelle, les arrachements de la croisée du transept, le porche et le clocher qui est resté inachevé. Deux des travées de la nef ont conservé leurs coupoles byzantines ; la troisième, renversée par la foudre, fut reconstruite au XIV^e^ siècle avec arêtiers dans le style de cette époque. Les arcs doubleaux ogivaux qui supportent ces voûtes sont formés de deux rangs de claveaux superposés retombant sur le chapiteau d'une colonne au tiers engagée dans des piliers adossés aux murs latéraux. Chacune de ces travées est éclairée au nord et au sud par une fenêtre flanquée de colonnettes qui reçoivent la retombée d'un arc plein cintre. La simplicité des formes architectoniques, la sobriété de la disposition sculpturale, qui se résume en rangées de billettes à damiers, en bandeaux refouillés de rinceaux, est une conséquence du parti décoratif adopté, qui consistait principalement dans le revêtement des parois intérieures de peintures polychromes, dont il subsiste encore sous le badigeon des traces fort intéressantes.

Sur les chapiteaux épanelés du porche on voit des enroulements romans et on distingue encore, dans tous les endroits où le badigeon est tombé, des traces de tableaux à personnages. On voit un fragment assez complet sur le côté sud de la nef, à son intersection avec le transept. C'est une longue bande bleue horizontale d'un mètre environ de hauteur, encadrée de lignes rouges, jaunes et noires, renfermant quatre cercles rangés tangentiellement, qui contiennent des sujets historiques tirés de la légende de sainte Catherine. Les vides laissés entre les cercles sont ornés d'un fleuron composé de feuilles jaunes et rouges. Une draperie tracée en noir descend jusqu'au banc qui entoure l'église en prolongement des bases des colonnes.

Contre le pilier avoisinant est une image de la Vierge très bien conservée. En débadigeonnant avec soin la face en retour du transept méridional on découvrirait des figures du plus grand caractère et du meilleur style, qu'on aperçoit légèrement à travers la couche de chaux.

Le chœur de l'église est un agrandissement de la collégiale rendu nécessaire par l'accroissement du nombre des fidèles dans les premières années du XIV^e^ siècle et qui ne se termine guère qu'à la fin du XV^e^. Le portail qui s'ouvre à l'extrémité septentrionale du transept, le cloître et

la plupart de ses tombeaux datent aussi de la première de ces deux époques. On distingue aussi des peintures dans le chœur, notamment sur



VUE DU CLOITRE DE L'ÉGLISE COLLÉGIALE DE SAINT-ÉMILION.

(Dessin de M. Paul Gout.)

un de ses gros piliers circulaires où subsistent encore des restes de fleurs et de feuillages qui l'ont orné. On en voit aussi sur les voûtes méridionales du bas côté de ce même chœur ainsi que contre le mur du bas côté

opposé où, au milieu d'une litre couverte de fleurs de lis d'or, on lit le mot *humatum* en caractères du XV^e^ siècle.

Le seul ouvrage du XV^e^ siècle qui présente un réel intérêt, c'est un petit édifice situé derrière le maître-autel. Il est de forme carrée et recouvert de voûtes d'arêtes à nervures. On y pénètre par deux portes latérales surmontées de linteaux à contre-courbe. A côté des portes, deux petites fenêtres géminées à compartiments flamboyants donnent du jour à l'intérieur. Les angles sont renforcés de contreforts surmontés de clochetons qui se silhouettent au-dessus de l'autel. Au fond de ce petit réduit, du côté de l'est, se trouve une niche qui renfermait, dit-on, les reliques de saint Émilion. Une autre cavité grillée recevait une lampe continuellement allumée. Du côté de l'autel est une autre petite niche carrée surmontée d'une rainure communiquant à un trou circulaire qui perce la voûte et d'où partait la chaîne à l'extrémité de laquelle était suspendue au-dessus de l'autel la colombe qui renfermait les saintes espèces.

Il est fort probable que le cloître actuel en remplace un autre bâti vers la fin du XII^e^ siècle. Car on remarque dans le mur de la galerie orientale des arcades plein cintres, aujourd'hui bouchées, qui devaient donner dans la salle capitulaire. Le mur sud de la galerie méridionale est tapissé de tombeaux qui datent à peu près de l'époque de la construction du cloître lui-même; nous en donnons une vue.

Il nous reste à mentionner la chapelle du chapitre et le réfectoire où se trouvent des fragments de peintures représentant des personnages et des animaux terminés par un trait tantôt noir, tantôt rouge. La plus intéressante de ces peintures se trouve sur l'extrémité orientale du réfectoire. Elle représente un Christ bénissant, plus grand que nature, dans une auréole ogivale, entouré des symboles des évangélistes. Ce Christ sur fond bleu est vêtu d'une robe verte et d'un manteau rose; sa tête est entourée d'un nimbe jaune circonscrit par un filet rouge et timbré d'une croix blanche. La moitié inférieure de cette figure ayant disparu, on ne voit plus que l'aile jaune de l'aigle et l'ange ailé, nimbé et vêtu d'une robe rose et d'un manteau vert. Ces peintures nous paraissent dater du XIII^e^ siècle.

VIII

COMMUNAUTÉS RELIGIEUSES ET CHAPELLES.

Nous avons dit en commençant que les *Cordeliers* qui habitaient en dehors des murs du rempart, ayant eu leur couvent détruit pendant les

guerres du XIV^e^ siècle, obtinrent l'autorisation de s'établir dans l'intérieur de la ville, où un emplacement leur fut cédé en 1383.

Les seules parties du couvent intéressantes aujourd'hui sont l'église et le cloître; et encore ce ne sont que des ruines. Les divers bâtiments qui formaient l'ancien monastère ont été démolis ou dénaturés. L'église se compose d'une nef du XV^e^ siècle, terminée au levant par une abside à pans. Les fenêtres qui éclairent la nef sont divisées par un meneau central surmonté de compartiments flamboyants. La porte à double ouverture, ses voussures et son tympan, ainsi que la rose qui la surmonte, porte les signes distinctifs du style de la dernière période ogivale.

Le cloître est une merveille de pittoresque. Un noyer d'une vigueur extraordinaire forme au-dessus du préau un manteau impénétrable aux rayons du soleil et étend ses rameaux sur les quatre côtés des galeries, dont les murs et les colonnes accouplées sont tapissés de lierre et de plantes grimpantes.

Comme les Cordeliers, les *Dominicains* ou *Jacobins* eurent primitivement hors des remparts un monastère qui, détruit aussi durant les guerres entre les rois de France et les ducs d'Aquitaine, rois d'Angleterre, fut également réédifié à l'intérieur de la ville. Il subsiste encore des restes de leur église et quelques fragments des dépendances de leur couvent, qui est aujourd'hui transformé en une fonderie de cloches.

Une chapelle d'un certain intérêt est bâtie hors de l'enceinte dominant le vallon pittoresque à l'extrémité duquel s'étend la ville. C'est la *Chapelle de la Madeleine*. Son plan est de forme rectangulaire; elle est voûtée par un berceau ogival où l'on distingue des traces de peintures. Trois petites fenêtres s'ouvrant sous des arcs ogivaux éclairent le sanctuaire.

Le portail, décoré d'une voussure formée de deux doubleaux en retrait, forme l'issue principale au couchant. Des corbeaux placés au-dessus font supposer que cette porte était surmontée d'un auvent. Une crypte où l'on remarque des restes de peinture, et à laquelle on descend par un escalier situé au sud de la chapelle, servait de charnier au cimetière qui entoure cet édifice. Une ouverture pratiquée au sommet de la voûte de ce charnier servait à faire passer les ossements extraits du cimetière de la Madeleine, où l'on enterrait depuis un temps immémorial. Les tombes étaient creusées dans le rocher et recouvertes de pierres plates et de gazon. « On y apportait, dit M. Guinodie[1], les morts de fort loin. Un fanal placé au sommet d'une croix très élevée (lanterne des morts) ser-

1. *Histoire de Libourne.*

vait de phare aux convois funèbres qui s'acheminaient pendant les nuits d'été pour éviter les chaleurs, ou pendant les nuits d'hiver, les jours étant courts. La presque totalité de ce cimetière a été complantée en vignes depuis bien des années. »

A l'extrémité nord du cimetière de la Madeleine on aperçoit quelques fragments des substructions de l'ancienne *Église de Sainte-Marie de Fussiniac*, petit édifice du XI^e^ siècle, bâti sur l'emplacement de l'ancien monastère du même nom ruiné par les Sarrasins.

IX

CONSTRUCTIONS MILITAIRES.

Dès le XII^e^ siècle, Saint-Émilion était entouré de fossés et de murs : une charte datée de 1224 parle de la clôture de la ville. Toutefois il est indmaissible que ces fossés soient antérieurs à l'église collégiale, car l'examen du plan de la ville permet d'observer qu'on dut faire un décrochement au rempart pour ne pas entamer l'angle nord-ouest du clocher de l'église collégiale.

Les fossés, creusés dans le roc à une profondeur moyenne de huit à dix mètres, entouraient la ville de tous côtés. On pénétrait dans Saint-Émilion par six portes, savoir : la porte *Bourgeoise* au nord, les portes *Brunet* et *Bouqueyre* à l'est, la porte *Sainte-Marie* au sud, et les portes des *Chanoines* et *Saint-Martin* à l'ouest. Toutes sont détruites, à l'exception de la porte Brunet, qui a conservé intacte la forme du terre-plein flanqué de deux demi-lunes sur lequel venait s'appuyer le pont-levis qui faisait communiquer la ville avec la campagne environnante.

« La porte Bourgeoise, dit M. Guadet qui en a vu la substruction, porte principale de la ville et la seule qui eût un guichet, communiquait avec la campagne au moyen d'une chaussée pratiquée en travers du fossé. Cette chaussée était flanquée à droite et gauche de hautes murailles qui se terminaient à deux tours parallèles destinées à défendre l'entrée de cette espèce de pont. Ces tours, de forme ronde, s'élevaient à une hauteur de quarante pieds environ, et leur base plongeait à une profondeur à peu près égale, où se trouvait un conduit souterrain communiquant avec l'intérieur de la ville, en sorte que les défenseurs des tours, obligés de battre en retraite, avaient le moyen de rentrer inaperçus. Il y avait même en avant de ces deux tours d'autres ouvrages dont la trace est aujourd'hui perdue. »

Le côté faible de l'enceinte était celui de la porte Bouqueyre s'ouvrant du côté de la plaine. Pour mettre cette porte à l'abri d'un coup de main, on construisit un ouvrage avancé à redoute, au milieu duquel s'éleva une guérite en pierre destinée à servir de poste d'observation à une sentinelle.

Les murs des remparts sont munis, dans certaines parties, de contreforts méplats et percés de meurtrières et de longues rainures dont il nous a été jusqu'ici impossible de préciser la fonction. A l'est de la porte Bourgeoise, les yeux sont attirés par une construction d'une rare élégance. Trois contreforts reposant sur le rocher divisent cette portion de la muraille en travées égales et divisées dans leur hauteur par un bandeau sculpté. Chaque travée est décorée de fenêtres géminées en plein cintre et divisées par une colonnette. Il ne reste plus rien des murs latéraux de cette maison, qui est désignée dans le pays sous le nom de *Palais Cardinal*.

La partie des remparts qui avoisine l'église collégiale fut couronnée, au XV^e^ siècle, de mâchicoulis supportés par des corbeaux de trois assises superposées.

Outre les défenses extérieures, une seconde ligne de démarcation se trouvait au centre de la ville. Elle était commandée par une porte dite de *la Cadène*, du nom de la barre de bois qui en fermait les vantaux[1]. On remarque, non loin de là, une maison ancienne, peut-être même contemporaine des remparts, mais qui a subi de nombreuses modifications postérieures, notamment au XV^e^ siècle. On l'appelle la *Commanderie*.

Le donjon porte dans le pays le nom de *Château du roi*. C'est une grosse tour carrée flanquée de contreforts et qui date du même temps que la partie la plus ancienne de l'enceinte. Il est assis sur un cube assez régulièrement taillé dans le roc et dont la crête extérieure était surmontée de murs de défense. Ses dépendances sont deux cours basses s'ouvrant du côté de la ville et également limitées par les murs dont il ne reste plus que quelques vestiges.

On communique de la terrasse extérieure dans le rez-de-chaussée du donjon par une porte plein cintre ouverte du côté de l'est entre deux contreforts ; c'est une salle voûtée en berceau légèrement ogival et éclairée seulement par une haute et étroite ouverture à qui sa grande élévation au-dessus du sol ne devait pas permettre de servir de meurtrière. Des peintures romanes dont on aperçoit quelques traces décoraient ce réduit, qui communiquait avec une autre salle située au premier étage au

1. En gascon, le mot *cadène* signifie poutre.

moyen d'un escalier à vis pratiqué dans l'intérieur du contrefort de l'angle nord-est.

Le premier étage était probablement recouvert d'un plancher. Le sommet du donjon est en ruines; mais il ne devait pas être beaucoup plus élevé que les deux fragments de murs qui le dominent et qui donnent probablement la hauteur du chemin de ronde.

X

CONCLUSION.

Telles sont, très sommairement, les curiosités que renferme Saint-Émilion et les principaux faits historiques dont il fut le théâtre. Aujourd'hui, c'est une petite ville bien calme, plus connue par ses vins, qui lui ont acquis depuis longtemps une juste renommée, et par les excellents macarons qu'on y fabrique, que pour les nombreuses curiosités archéologiques qu'elle possède et qui tendent chaque jour à disparaître.

Quand nous y vînmes pour la première fois, étonné que de telles merveilles ne fussent pas plus connues, nous demandâmes si la ville n'était pas fréquemment visitée par les touristes. On nous répondit qu'elle l'était plus souvent par les étrangers que par nos nationaux. Nous avons pu constater le fait depuis que, chargé par la Commission des monuments historiques d'une mission archéologique sur les monuments de Saint-Émilion, nous avons eu l'occasion d'y revenir.

Il est vraiment déplorable que des richesses artistiques de cette valeur aient pu rester, pour ainsi dire, ignorées jusqu'à ce jour; car depuis la Révolution bien des actes de vandalisme qu'on aurait pu éviter ont été commis à leur préjudice; tels sont : la démolition inutile des portes Bouqueyre, Saint-Martin, du Chapitre et Bourgeoise et d'une partie des murs avoisinants, ainsi que l'abandon à des particuliers de la chapelle de la Madeleine, de celle de la Trinité, de l'Ermitage, du charnier et des catacombes. L'église souterraine, après avoir servi de bûcher, a été rendue au culte, en 1837, par Mgr le cardinal Donnet, archevêque de Bordeaux. On y dit encore la messe une fois l'an, le jour de la fête du saint patron. Il serait à désirer, dans l'intérêt de leur entretien et de leur conservation, que la jolie chapelle de la Trinité et les curiosités qui l'accompagnent fissent maintenant retour à la commune.

PAUL GOUT.

L'ORNEMENTATION DES LIVRES

À PROPOS DE L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'UNION CENTRALE

EN 1882

Quē impijssimi Aue maria
ad annā pricipē sacerdotū de
duxerunt vbi falsis testibus
in mltis eum accusauerūt

L'exposition de l'Union centrale des arts décoratifs est terminée depuis longtemps, et les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* pourraient nous accuser de venir un peu trop tard pour les en entretenir. Essayons donc de nous justifier, en disant qu'il était logique de laisser passer d'abord des notices plus directement spéciales aux objets exposés, comme les articles si intéressants qui ont été donnés sur les meubles et sur les tissus. Ajoutons que notre petite étude, si succincte qu'elle soit, est faite au point de vue un peu général de l'ornementation des livres, ce qui nous permet de la présenter encore, même tardivement.

La section des livres, manuscrits et imprimés, des reliures, des gravures, occupait les salles nos 5, 7, 9 et 11 de l'Exposition rétrospective. C'était, sans contredit, la plus importante et la plus intéressante réunion de ce genre qui eût été jusqu'ici offerte au public.

Cependant le nombre des exposants n'a pas été considérable, surtout pour la partie des livres. De même que la fourmi de la fable, le bibliophile « n'est point prêteur »; il couve ses volumes comme des trésors, avec un soin jaloux, une passion d'avare, et s'il les communique un jour, il le fait avec tant de réserves qu'on ose à peine les regarder. Aussi doit-on reconnaître qu'il a été difficile aux organisateurs de l'Exposition rétrospective, malgré leurs instances et leur dévouement, de décider quelques

amateurs à se séparer momentanément et pour deux ou trois mois d'un petit nombre de leurs livres chéris. Il faut, toutefois, rendre cette justice à ceux qui y ont consenti, qu'ils l'ont fait avec une bonne grâce et aussi un bon goût tout à fait dignes d'éloges. Mais nous en connaissons qui ont refusé.

Ceci étant constaté, nous sommes plus à l'aise pour exprimer en toute sincérité notre pensée sur cette exposition, qui nous a paru installée plutôt en vue du plaisir des yeux que de l'enseignement historique ou artistique. Ce n'était pas là tout à fait le but que semblait se proposer l'*Union centrale*. En effet, nous sommes persuadé que l'idée des administrateurs était de rapprocher sous les yeux du public, pour l'intéresser et l'instruire, les documents relatifs à chacune des branches de l'art qui se rattachent aux divers besoins intellectuels ou matériels, et, par conséquent, aux différentes industries que ces besoins ont créées.

Chaque exposant devait grouper ses livres dans les vitrines, de façon à concourir plus facilement à ce but, et les classificateurs du catalogue auraient pu réunir le tout dans un ordre méthodique d'ensemble.

Mais cela eût nécessité un classement tout différent, au moins au catalogue, sinon dans les salles; et peut-être que tel ou tel exposant, très flatté d'avoir pour lui seul sa vitrine et son petit coin au livret, n'eût pas été content de voir ses volumes dispersés dans un ordre chronologique général. Pourtant, il eût été curieux de pouvoir, par une succession nombreuse et variée d'ouvrages illustrés figurant à cette exposition, rétablir une sorte d'histoire de l'ornementation des livres depuis les temps anciens jusqu'à nos jours.

C'est un plan de travail de ce genre que nous voulons essayer de tracer ici, aussi brièvement que possible, en citant, à l'appui de nos études, différents ouvrages exposés.

I.

MANUSCRITS.

Sans vouloir remonter « au déluge », il faut cependant constater qu'aux âges les plus reculés on eut l'idée de compléter l'expression écrite de la pensée par des signes destinés à frapper davantage les yeux et l'imagination.

Les écrivains citent des fragments de rituels égyptiens avec peintures remontant à une dizaine de siècles avant notre ère. On a souvent parlé

FRONTISPICE DE LA « COMMEDIA DI DANTE, » Venise, 1491.

des *Hebdomades*, de Varron, illustrés de 700 portraits, et datant du siècle qui précéda J.-C.; et d'un ouvrage d'Aratus, que l'on suppose avoir été écrit au IIe siècle de l'ère chrétienne, avec figures peintes. La bibliothèque vaticane conserve un *Virgile* illustré que l'on croit exécuté vers le IVe siècle ou le Ve.

Mais il faut arriver à l'époque de Charlemagne pour pouvoir étudier avec intérêt les progrès, devenus alors très sérieux, de l'art d'illustrer les œuvres de la pensée et de l'imagination. On rencontre bien quelques spécimens de manuscrits accompagnés de dessins exécutés en France vers le Ve siècle ou le VIe, et même auparavant; mais ces dessins ne sont toujours qu'une réminiscence architecturale, une sorte de copie grossière de colonnades ou de frontons, placés en guise de frontispice du livre, dont le texte commence ordinairement entre ces colonnes ou au-dessous de ces frontons. Au VIIe et au VIIIe siècle, on agrémente ces sortes de frontispices de deux ou trois figures; et, vers la fin de ce dernier siècle, les artistes commencent à composer des sujets et à les multiplier, soit dans l'ornementation des majuscules, soit dans l'exécution de grandes peintures à pleine page.

Ceci nous conduit à citer, comme un des plus remarquables spécimens de calligraphie et d'ornementation de cette époque, le fameux *Evangéliaire de Charlemagne*, conservé dans le musée d'Abbeville, et qui figurait, à l'Exposition rétrospective, à une place d'honneur, au milieu de la salle n° 9. Ce superbe et très précieux monument de l'art carlovingien, désigné sous le titre : *Les quatre Évangiles*, fut exécuté dans les dernières années du VIIIe siècle, sans doute par ordre du puissant empereur, qui le donna à un abbé nommé Angilbert, du monastère de Saint-Riquier. Angilbert avait épousé, dans sa jeunesse, Berthe, fille de Charlemagne.

Ce manuscrit est écrit sur parchemin ou vélin pourpré, en lettres onciales de 6 millimètres environ de hauteur. Les lettres, en or, sont bien conservées; la couleur des peintures a peu changé; seul, le pourpre du vélin est devenu un peu violacé, mais aucun endroit du texte n'a subi une altération sensible et on le lit avec une grande facilité. Il est enrichi de quatre grandes peintures à pleine page, en tête des quatre évangiles, représentant chaque évangéliste avec ses attributs; et de quatre frontispices formés de grandes lettres majuscules ornées, entourées d'encadrements contenant des nœuds d'entrelacs en diverses couleurs, dessinés avec une grande finesse.

Les figures des grands sujets ont beaucoup d'expression; elles sont dessinées largement et non sans talent, malgré leur caractère archaïque. L'encadrement de chaque grande peinture est formé de deux colonnades

avec chapiteaux, au-dessus desquelles s'élève un fronton cintré, comme dans les monuments de cette époque. En tête du volume se trouvent les *Canons* des Evangiles, formant quatorze pages illustrées de nombreuses colonnettes surmontées de chapiteaux variés.

La bibliothèque d'Abbeville possède là un objet du plus haut intérêt et de la plus grande valeur. Aussi la municipalité de cette ville s'en montre-t-elle jalouse et fière. Pour la décider à laisser voyager ce ma-

FIGURE DE SIBYLLE.

(« Opuscula » de Philippus de Barberiis. Rome, 1481.)

nuscrit, il a fallu que M. Léopold Delisle, l'éminent directeur de la Bibliothèque nationale, et M. Thierry, conservateur de cette bibliothèque, allassent ensemble à Abbeville prendre le précieux volume, pour l'apporter à Paris et l'exposer sous leur responsabilité. Il appartient au musée d'Abbeville depuis la Révolution, époque à laquelle il est sorti du monastère de Saint-Riquier, après y avoir séjourné pendant plus de dix siècles.

On doit au fameux moine irlandais Alcuin, que Charlemagne avait rencontré à Parme et dont il s'était fait un conseiller artistique et un ami, l'organisation des différentes écoles de calligraphie qui donnèrent à cet

art une grande extension. Bientôt des artistes enlumineurs et des calligraphes se formèrent en grand nombre aux écoles établies successivement à Aix-la-Chapelle, à Tours, à Metz, à Paris, à Reims, etc... Les ouvrages manuscrits se multiplièrent à l'infini et le nombre des volumes ornés de figures, de bordures et de lettres initiales historiées augmenta de jour en jour.

Après cette renaissance brillante, l'art de l'ornementation des manuscrits resta presque stationnaire pendant deux ou trois siècles. A peine, vers le XI^e^, peut-on constater un peu plus d'originalité dans la conception et dans l'agencement des sujets, mais l'exécution des détails et surtout le dessin des figures laissent toujours à désirer. Cependant les grandes majuscules, surtout celles qui ornent la première page de chaque volume, deviennent de plus en plus somptueuses.

Nous avons pu voir à l'exposition, dans les derniers vestiges de la collection à jamais célèbre de feu M. Ambroise Firmin-Didot, quelques volumes manuscrits appartenant aux différents siècles, particulièrement un *Lectionnaire latin* et un *Lectionnaire grec*, tous deux du X^e^ siècle, un *Psautier* orné de peintures de l'école française, du XII^e^, et plusieurs autres curieux volumes dont nous parlerons en temps opportun.

La bibliothèque Mazarine avait exposé un très intéressant *Bréviaire* exécuté au Mont-Cassin, vers la fin du XI^e^ siècle, contenant des peintures d'un vigoureux coloris, assez bien dessinées.

Au XII^e^ siècle, et surtout dans les dernières années, on remarque dans la composition des sujets un débordement d'imagination qui va croissant jusqu'à la fin du XIV^e^; et c'est aussi pendant la même période que les enlumineurs commencent à prodiguer dans les fonds de leurs miniatures ces ors si brillants et si habilement employés, que le temps même n'a pas réussi, encore de nos jours, à en altérer la vigueur. Il résulte de cette profusion d'or étendu ainsi en plaques larges et épaisses un relief étonnant des figures et des costumes, qui donne à ces peintures un merveilleux éclat.

Le XIII^e^ et le XIV^e^ siècle ne présentent pas entre eux de grandes différences, soit dans la composition, soit dans le dessin ou le coloris. Le XIII^e^ siècle a plus de force et de grandeur; le XIV^e^ plus de finesse. — Mais, vers la fin du XIV^e^, on peut constater un progrès considérable, surtout dans l'exécution des encadrements, qui deviennent d'une richesse, d'une grâce et d'une légèreté admirables.

A l'exposition rétrospective, c'est encore dans la collection Didot que nous avons trouvé des spécimens de notre grand art français pendant ces deux siècles, notamment trois *Psautiers* et un *Apocalypse* fort intéres-

sant, du XIII^e^, et un ouvrage bizarre et singulier, *le Bestiaire d'amour*, de Richard de Fournival, exécuté vers la même époque. On y voyait aussi cinq manuscrits du XIV^e^, dont une *Histoire du Vieux et du Nouveau Testament* et deux *Livres d'heures*.

Dans la vitrine de M. Eugène Paillet, à côté de plusieurs volumes

FRONTISPICE DE LA « VITA MONASTICA », PAR BEATO LAURENZO.

(Venise, 1494.)

précieux à différents titres, on remarquait un curieux et important manuscrit du *Roman de la rose*, orné d'un grand nombre de petites miniatures du XIV^e^ siècle et d'un frontispice encadré d'un ornement tricolore, comme l'étaient les titres de la plupart des volumes exécutés pour Charles V, roi de France. Deux autres ouvrages de la même époque, l'un exposé par la bibliothèque Mazarine, la *Légende dorée*, traduite en français,

et l'autre, *la Coutume de Normandie*, manuscrit qui se trouvait dans une des vitrines de l'admirable collection de M. Dutuit, offrent la même particularité, et on y voit de plus deux lions peints en grisaille au bas de la première page. On considère également ces volumes comme ayant été écrits pour le roi Charles V.

Parmi les ouvrages exposés par MM. Gruel et Engelmann, dont nous aurons encore l'occasion de citer les noms à propos d'autres objets curieux, nous avons vu un fort joli livre d'heures en flamand, de la fin du XIV^e^ siècle, orné de treize belles miniatures à pleine page, au bas de l'une desquelles se trouve une face du Christ d'une finesse et d'un dessin merveilleux.

Le triomphe de l'école flamande date du commencement du XV^e^ siècle; les productions de ses artistes soutiennent avec honneur la comparaison avec les œuvres de l'école française de la même époque.

Nous arrivons aux portes d'un siècle en souvenir duquel nous autres modernes, hommes de science ou d'industrie, inventeurs de machines et de procédés destinés à satisfaire plutôt les besoins matériels que ceux de l'intelligence, nous n'avons qu'à courber la tête et à nous découvrir avec respect. Nous allons parcourir par la pensée le siècle qui illumina le monde, qui donna aux arts ses plus illustres génies, le siècle d'initiation et de lumière qui ouvre la période de renaissance universelle, le siècle enfin qui, entre tous, fit faire le plus grand pas à la civilisation, — le siècle de l'invention de l'imprimerie.

C'est de ce moment que datent les plus étonnantes merveilles d'ornementation et d'illustration des manuscrits, et c'est à cette époque que la perfection du dessin, du coloris et de la composition des miniatures atteignit son apogée. Jusqu'alors l'exécution des livres, tant au point de vue de la calligraphie qu'à celui de la décoration, avait été presque exclusivement réservée aux monastères, dans lesquels se trouvaient d'ailleurs les hommes les plus éminents, les plus érudits et les plus habiles. Mais pendant le XV^e^ siècle de nombreux artistes surgirent de toutes parts, tant en France qu'en Italie et en Flandre; et l'on vit s'élever successivement ou en même temps des maîtres comme Andrieu Beauneveu, qui enlumina les fameuses heures du duc de Berry, en 1409, les Van Eyck, auxquels on attribue l'invention de la peinture à l'huile, Jean de Bruges, Simon Marmion, Gérard David, Memling, Jehan Perréal, dit Jean de Paris, qui fut plus tard nommé miniaturiste en titre de Louis XII, Jehan Foucquet, que la France peut montrer glorieusement à côté sinon au-dessus des grands artistes flamands de cette époque, Jehan Bourdichon, Jehan Clouet et Jehan Poyet, les deux principaux auteurs des peintures du

Livre d'heures d'Anne de Bretagne; et tant d'autres dont les œuvres ont survécu brillamment à leur siècle, mais dont les noms nous sont peu ou point connus.

L'admirable *Missel* dit *de Charles VI,* qui figurait à l'Exposition, modestement enfermé dans une des petites vitrines, date de la première moitié du xv^e^ siècle, et presque certainement des premières années. Ce monument artistique comprend 107 grandes miniatures et 428 petites, exécutées évidemment par plusieurs mains, et dont quelques-unes portent plus particulièrement l'empreinte et la richesse de coloris de la brillante école de Touraine. Ajoutons qu'il passe pour avoir appartenu à Charles VI, roi de France, et ensuite à sa fille, Catherine de Valois, qui épousa Henri V, roi d'Angleterre, puis plus tard aux différents rois qui leur succédèrent jusqu'à Henri VIII. Après de nombreuses pérégrinations pendant les deux siècles qui précédèrent le nôtre, il rentra en France, il y a quelques années, dans la collection de M. Didot, à la mort duquel il fut livré au feu des enchères, au mois de mai 1879. Il atteignit alors le prix de 76,000 francs et fut acquis par la librairie Fontaine, qui l'expose aujourd'hui.

La vitrine de M. Lortic, qui renfermait bon nombre de livres fort curieux, dont nous regrettons de n'avoir pas trouvé le détail au catalogue, contenait un joli petit manuscrit avec miniatures en grisaille, peintes évidemment dans le nord de la France. Les costumes picards et les coiffures bien caractéristiques de ce pays au xv^e^ siècle, qu'on y rencontrait dans chaque scène, et d'ailleurs le style élégant des figures, ainsi que l'habileté de la composition et la finesse d'exécution, attestaient que l'artiste ou les artistes avaient dû approcher de très près l'école flamande.

On trouve, en général, peu de grisailles dans les manuscrits, et c'est cette rareté, jointe à la perfection avec laquelle ces miniatures sont presque toujours exécutées qui les fait rechercher beaucoup des bibliophiles.

Puisque nous venons de citer le nom de Jehan Foucquet, rappelons que cet artiste exécuta, dans la seconde moitié du xv^e^ siècle, entre autres œuvres admirables, les miniatures des deux beaux ouvrages désignés par les bibliographes sous les titres de : *Heures de maistre Estienne Chevalier,* et *De Casibus... Le cas des nobles hommes et femmes malheureux, de Boccace.* Du premier de ces chefs-d'œuvre on ne connaît plus que quarante-deux miniatures dépareillées, dont quarante se trouvent chez M. Brentano, à Francfort ; une est entre les mains de M. Feuillet de Conches, et une à la Bibliothèque nationale de Paris. Le second se trouve

à la Bibliothèque de Munich. Ils avaient été faits, l'un et l'autre, pour Estienne Chevalier, trésorier de France en 1452, grand protecteur des arts et des artistes.

Le fameux *Livre d'Heures de la reine Anne de Bretagne,* auquel travaillèrent Jehan Clouet, Jehan Poyet et plusieurs autres, fut exécuté plus tard, vers la fin du XV^e^ siècle. Il est inutile de le décrire ou d'en faire l'éloge, cet admirable ouvrage ayant été reproduit habilement par les soins de M. Curmer, en 1859-61, et étant certainement connu de tous ceux qui s'intéressent aux œuvres d'art. Le manuscrit original appartient à la Bibliothèque nationale.

Avant de terminer cette courte excursion à travers l'art de l'enluminure des manuscrits jusqu'à l'époque où cet art commença à décliner pour faire place à la gravure, qui le détrôna, citons encore un splendide spécimen datant des premières années du XVI^e^ siècle : le *Missel de l'Église de Tours,* qui se trouvait aussi à l'Exposition, dans la vitrine de la librairie Fontaine. Les miniatures, dues à des artistes de premier ordre de l'école de Touraine, vraisemblablement à des élèves de Jehan Foucquet, sont peu nombreuses, mais d'une composition magistrale et d'un coloris admirable. Ce beau manuscrit provient de la bibliothèque Didot et fut vendu aux enchères en 1879. On rencontre déjà, dans les encadrements ou bordures des grands sujets, la richesse de dessin et l'élégante tournure des arabesques de la Renaissance, qui devaient bientôt être employées à profusion et variées à l'infini par un dessinateur-graveur célèbre, Geofroy Tory, et par ses successeurs.

A partir de ce moment, et surtout après la première moitié du XVI^e^ siècle, l'art de l'enluminure ou miniature d'illustration ne fournit plus guère de spécimens qui méritent d'être cités. Il ne faudrait pas en conclure cependant que les miniaturistes manquassent à la fin du XVI^e^ siècle et même pendant le XVII^e^. Plusieurs livres d'heures très beaux, calligraphiés et ornés de peintures, pour des rois ou des familles illustres, et les différents ouvrages d'artistes et d'écrivains habiles, comme Duguernier, Jarry, Nicolas Robert, Aubriet, etc., témoignent que l'art de l'ornementation des manuscrits était encore cultivé par des gens de talent, même jusqu'à l'époque de Louis XIV.

Mais l'extension de l'imprimerie et de la gravure avait amené une telle diminution dans le prix des livres, en les répandant à grand nombre, que les princes et les riches personnages seuls consentirent alors à payer le prix nécessaire pour obtenir des travaux d'artistes comme ceux que nous venons de citer.

II

LIVRES A GRAVURES

La date de l'origine de la gravure sur bois ou sur métal n'a jamais été déterminée d'une façon précise, malgré les recherches savantes et persistantes qui ont été faites depuis de longues années par les hommes les

GRAVURE TIRÉE DES MÉTAMORPHOSES D'OVIDE.

(Venise, 1498.)

plus érudits. Quoique plusieurs iconographes en fassent remonter les premiers essais au XIV^e^ siècle et disent que l'emploi en fut fait à cette époque pour la fabrication des cartes à jouer, cet art ne devient intéressant à étudier que vers la moitié du XV^e^ siècle. Tous les historiens sont d'accord, en effet, pour rapporter à ce moment l'impression des premières gravures sur bois, dites xylographiques. On cite généralement, comme la plus ancienne estampe imprimée avec une planche de bois gravée en relief, un sujet daté de 1418, représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus entourés de quatre saintes dans un jardin*, avec les noms des saintes sur des banderoles, et attribué à un graveur hollandais. L'unique épreuve

connue de cette estampe précieuse, mais grossièrement taillée au simple trait, est conservée au Musée royal de Bruxelles. La découverte en est due à M. le baron de Reiffenberg, qui la fit remarquer pour la première fois, en 1845, dans un Mémoire qu'il publia à ce sujet.

Cette planche, ainsi qu'une autre datée de 1423, représentant *Saint Christophe portant l'Enfant Jésus sur ses épaules*, avec une légende en caractères gothiques gravée au-dessous, sont considérées comme ayant été imprimées dans les Pays-Bas. On ne connaît également de cette dernière gravure qu'un exemplaire qui fut découvert par Heinecken, vers 1770, et qui se trouve aujourd'hui dans la collection de lord Spencer, à Londres.

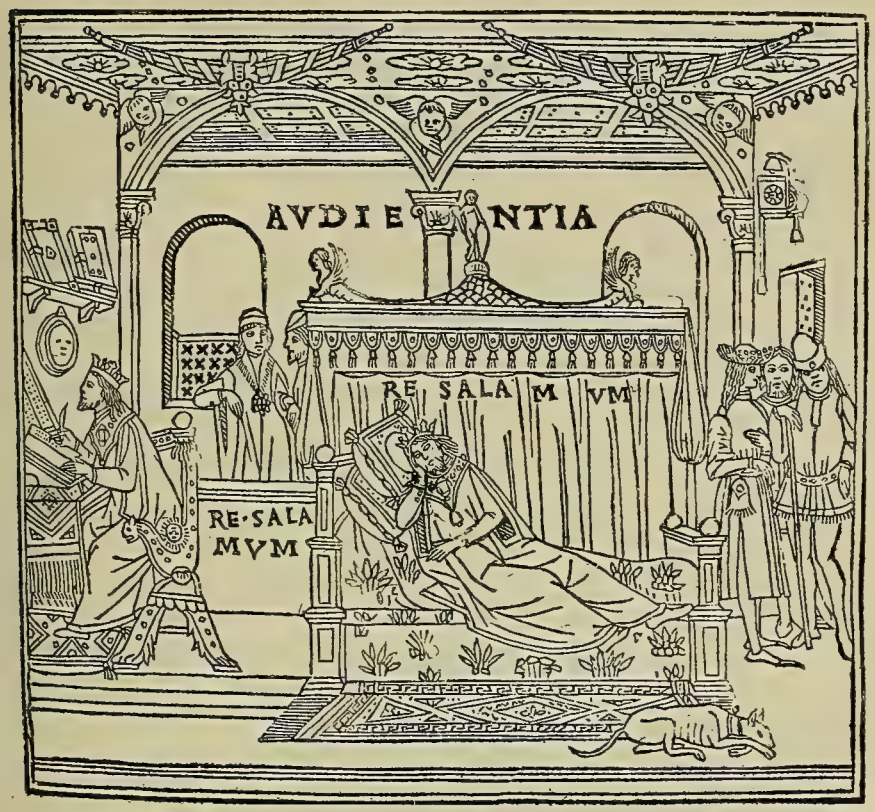
Mais il existe deux gravures en relief à fond criblé, sur métal, plus anciennes encore, qui furent trouvées, en 1869, par M. Henri Delaborde. Ces planches sont imprimées sur les feuillets d'un manuscrit écrit avant 1406, ce qui indique que, dès les premières années du xv^e^ siècle, on avait eu l'idée d'imprimer des planches gravées. M. Delaborde publia une note fort intéressante sur sa découverte dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1^er^ mars 1869.

Notre cadre ne nous permet d'entrer dans aucun détail à propos de ces estampes et de toutes celles qui furent imprimées jusque vers 1440 à 1450, époque à laquelle on suppose que parurent les principaux ouvrages xylographiques, qui rentrent plus particulièrement dans le domaine des livres illustrés.

Les productions appelées couramment *xylographes*, quoique cette expression paraisse désigner autant l'ouvrier que l'œuvre, étaient, comme on le sait, des impressions tabellaires faites avec des planches de bois dans lesquelles le graveur avait taillé en même temps le texte et les figures. Ces ouvrages, qui précédèrent de quelques années l'invention des caractères mobiles, ne parurent pas en grand nombre, ou du moins quelques-uns seulement nous sont parvenus et sont cités par les bibliographes et les iconographes.

Les deux plus connus et ceux qui d'ailleurs ont le plus d'importance et d'intérêt, la *Bible des pauvres* (*Biblia pauperum* ou *Historiæ veteris et Novis Testamenti*) et l'*Apocalypse* (*Historia sancti Johannis Evangelistæ ejusque visiones apocalypticæ*), eurent l'un et l'autre au moins cinq éditions, publiées en très peu de temps. La *Bible des pauvres* était composée de quarante planches (la dernière édition en contenait dix de plus) imprimées d'un seul côté, avec des légendes explicatives en caractères gothiques assez mal formés, taillés dans la gravure. L'*Apocalypse* renfermait quarante-huit planches (les 3^e^, 4^e^ et 5^e^ éditions en avaient cin-

quante), également imprimées d'un seul côté, avec des légendes gravées de la même manière. Ces deux ouvrages, dont les fragments mêmes sont devenus d'une grande rareté, ont été décrits minutieusement au XVIII[e] siècle, par Heinecken (*Idée génévale d'une collection d'estampes...* 1771) et par Brunet (*Manuel du libraire...* 1860–1865).



SALOMON DANS SON PALAIS.

(Gravure tirée de la « Bible de Mallermi », Venise, 1498.)

On trouvait à l'exposition un feuillet spécimen de la *Bible des pauvres* dans la collection de M. Claudin, qui contient une série de livres si intéressants au point vue de l'histoire de l'imprimerie, depuis les premiers temps jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. La précieuse collection de M. Dutuit, de Rouen, qui est digne, par le choix et la richesse des volumes, des gravures et des œuvres d'art, de rivaliser presque avec nos musées publics, renferme un exemplaire complet de la première édition xylogra-

phique de l'*Apocalypse*, que nous avons pu voir à l'Exposition rétrospective, à côté de quatre éditions différentes, l'une xylographique, les autres imprimées en caractères mobiles, de l'*Ars moriendi* que nous allons citer.

Voici les titres des autres principaux xylographes qui ont paru avant l'invention de la typographie ou à la même époque, soit en France, soit dans les autres pays :

L'*Ars moriendi*, dont on connaît sept éditions, et dont il fut donné bientôt une traduction sous le titre de l'*Art au morier*. Cette traduction est devenue introuvable; le seul exemplaire connu se trouve dans la collection de M. le comte van der Cruisse, de Waziers, à Lille. — L'*Ars memorandi notabilis per figuras Evangelistarum*, dont les bibliographes décrivent deux éditions. — Le *Cantica canticorum, sive historia vel providentia beatæ Virginis Mariæ ex cantica canticorum*. — Le *Speculum humanæ salvationis*, considéré comme le plus ancien ou l'un des plus anciens. — *Exercitium super Pater noster*. — *Mirabilia Romæ*. — *Enndkrist* ou *Liber de Antichristo*. — *Die Kunst Cyromantia*, ou la Chiromancie, de Hartlieb. — *Zeitglocklein*, ou Petite Horloge. — *Beicht Spiegel*, ou Miroir de la Pénitence, sorte de confessionnal allemand. — *Planetenbuch*, ou Livre des Planètes... Et un certain nombre d'autres, moins importants, ou postérieurs de beaucoup à l'époque de l'invention des caractères mobiles.

Lorsque Gutenberg eut appliqué son procédé d'impression et que ce procédé eut été popularisé, d'abord par ses associés Fust et Schœffer et ensuite par leurs imitateurs dans les différents pays, on reconnut promptement l'avantage de tailler à part, dans le bois ou dans le métal, des sujets isolés, qu'on pouvait placer à côté ou entourer des caractères nouvellement inventés. Bientôt on vit paraître des ouvrages illustrés d'abord d'une seule gravure au commencement, en guise de frontispice, ensuite de quelques sujets placés en tête des principaux chapitres, enfin d'un certain nombre de scènes répandues dans le texte ou intercalées habilement dans les planches typographiques.

Ces livres parurent en concurrence avec les xylographes, que l'on continua encore à fabriquer, à de rares intervalles, pendant plusieurs années. D'ailleurs, diverses copies des productions xylographiques se publièrent en plusieurs pays, les unes entièrement gravées, figures et texte, mais dans des formats différents, les autres avec texte imprimé en caractères de typographie.

Parmi les livres exposés, on voyait dans la collection de M. Dutuit quatre copies typographiques différentes de l'*Ars moriendi*, dont l'une allemande, datée de 1509, c'est-à-dire postérieure peut-être de cinquante

ans à l'édition xylographique. M. Louis Gonse exposait une petite édition en caractères mobiles du même ouvrage, imprimée probablement en Italie et à laquelle il attribue la date de 1480 environ, et une impression xylographique publiée à Venise vers 1510, *Opera nova contemplativa*, qui est, paraît-il, le seul xylographe exécuté en Italie. En tête de ce petit

GRAVURE TIRÉE DE LA « STULTIFERA NAVIS », DE BRANDT.

(Bâle, 1497.

volume se trouvent des gravures de Zuan Andrea, avec texte taillé dans les mêmes planches.

Puisque nous citons ici la collection de M. Gonse, il nous est impossible de ne pas dire que la classification adoptée par cet amateur, c'est-à-dire l'ordre de pays et d'écoles pour le placement des livres et l'ordre chronologique pour le catalogue, a permis au public et aux chercheurs de suivre les progrès de l'art depuis l'origine de la gravure, beaucoup mieux que dans les autres vitrines. Nous-même avons trouvé là de si grandes

facilités de recherches pour notre travail, que nous ne pourrons nous empêcher de citer souvent des ouvrages de cette précieuse collection, de même que nous avons dû le faire pour celle de M. Didot, disposée avec la même intelligence par son érudit bibliothécaire, M. Pawlowski.

M. Louis Gonse possède le fameux petit livre si rare intitulé *Defensorium Virginitatis Mariæ Virginis*, imprimé en Allemagne vers 1470, et dont les cinquante-trois planches sont si intéressantes au point de vue de l'histoire de la gravure sur bois, dans les premières époques où elle fut employée à côté de la typographie. Ce volume, où l'auteur expose les plus curieuses raisons tendant à défendre la conception immaculée et la virginité constante de Marie, avait figuré à la vente Solar, où il fut décrit sous un autre titre, que lui donne aussi le *Manuel du libraire* de Brunet, *Historia Virginis Mariæ, exemplis naturalibus comprobata et figuris ligno incisis representata.* Cet exemplaire est peut-être le seul connu de l'édition; il a fourni la matière d'un article intéressant inséré au *Bulletin du Bibliophile* de 1853 (p. 111). C'est évidemment l'un des premiers livres imprimés avec gravures, en caractères mobiles. Le plus ancien connu est l'ouvrage de Turrecremata, *Meditationes*, imprimé à Rome, par Ulric Han, en 1467, qui a le très grand avantage d'être daté et d'offrir par conséquent un document certain, précis, pour l'histoire de la gravure dans les livres. Il contient trente-quatre gravures sur bois.

On trouvait à côté, dans les mêmes vitrines, le *Rosarium beatæ Mariæ Virginis,* de format in-16, orné de remarquables figures sur bois de l'école de Cologne, et imprimé à Gouda, chez Gérard de Leeu, en 1479. C'est un fort curieux spécimen des premiers essais de gravure en petit format, peut-être même le premier. Ce petit volume a été décrit longuement par M. Campbell[1], qui le considérait comme unique. Venaient ensuite le fameux ouvrage mystique *Itinerarium beatæ Mariæ Virginis*, imprimé vers 1485, à Memmingen, par Albert Kune, et renfermant des gravures sur bois d'un dessin remarquable ; — puis les apologues de Bidpay, *Directorium humanæ vitæ*, traduction latine de Jean de Capoue, imprimée à Augsbourg vers 1480, l'un des plus anciens recueils de fables ornés de gravures sur bois (ces deux derniers ouvrages, illustrés par des artistes allemands) ; — enfin comme spécimen de l'art italien dans les mêmes années, les *Opuscula* de Philippus de Barberiis, publiés et sans doute aussi imprimés par Philippe de Lignamine, à Rome, en 1481. Ce volume rare autant que célèbre, parce qu'il renferme des planches gravées en relief sur métal, contient en 29 figures la représentation des 12 pro-

1. *Annales de la typographie néerlandaise.*

phètes, des 12 sibylles, de 5 autres personnages, savoir : Proba Falconia, le Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste et Platon.

Pour l'intelligence de notre petite étude, tout serait à décrire dans cette réunion importante, la seule de l'Exposition où l'on ait pu trouver des renseignements aussi nombreux et aussi variés, tant sur la gravure

LES SAINTES FEMMES ALLANT AU TOMBEAU.

(Gravure tirée de la Passion, publiée, en 1523, à Amsterdam, par Pierre Dodo.)

des livres dans la seconde moitié du XV^e^ siècle que sur l'art des siècles suivants. Mais il faut bien se borner à citer seulement les principaux ouvrages, de différentes dates, comme autant de jalons qui peuvent nous guider à travers des époques encore trop peu connues.

Il était impossible que l'attention ne fût pas attirée, par exemple, sur la belle édition de la *Commedia di Dante col commento di Christophoro Landino*, imprimée en 1491, à Venise, par Bernardino Benalii et Mattheo da Parma, et illustrée de charmants sujets de l'école vénitienne, gravés

sur bois ; — et aussi sur la *Biblia latina*, dite Bible de Mallermi, publiée également à Venise, mais chez Bevilacqua, et dont les jolies figures paraissent être du même artiste, ou sont au moins de la même école que celles de la *Commedia di Dante*. On pouvait remarquer aussi les superbes gravures du traité *Della vita monastica* (de Beato Laurenzo Patriarcha), daté de Venise, 1494, livre inconnu aux bibliographes qui se sont occupés des œuvres italiennes de cette époque ; — et les belles et nombreuses compositions, attribuées justement à Benedetto Montagna, qui ornent la fameuse édition des *Métamorphoses* d'Ovide (*Ovidii Metamorphoses...*) publiée à Venise, chez Georgius Rusconibus, en 1498 ; — le beau recueil de portraits accompagnés de biographies d'Andreas Fulvius, *Illustrium imagines*, publié à Rome par Jacobus Mazocchius, en 1517, dont les figures sur bois sont d'un style et d'un dessin fort remarquables.

Rappelons que dans les vitrines de M. Le Soufaché, si remplies d'ouvrages curieux dont nous citerons plus tard quelques titres, on voyait un des livres les plus importants de la fin du XV^e^ siècle, l'*Hypnerotomachia... di Poliphilo*, ou songe de Poliphile, de Franciscus Columna, première édition, imprimée à Venise par Alde Manuce, en 1499, ornée des splendides gravures sur bois dont on a faussement attribué les dessins à Giovanni Bellino, mais qui se rapprochent beaucoup, au point de vue du style, des figures des *Métamorphoses*. Ce remarquable ouvrage était aussi exposé par M. Claudin.

L'examen attentif de tous ces ouvrages d'artistes des différentes nations prouve que si l'Allemagne persiste à revendiquer comme sienne l'invention de la gravure sur bois, cet honneur lui est disputé avec succès par les Pays-Bas et même par l'Italie, qui ont droit d'ailleurs de se vanter d'avoir fait progresser cet art d'une façon éclatante.

Une autre école, l'école de Bâle, s'éleva avec rapidité et produisit, avant la fin du XV^e^ siècle, plusieurs ouvrages remarquables, au point de vue du dessin et de la gravure. L'exposition offrait quelques-uns de ces volumes dans les vitrines de M. Dutuit et de M. Gonse. Le célèbre et bizarre ouvrage de Sébastien Brandt, *Stultifera Navis*, imprimé pour la première fois à Bâle par Johannis Bergman de Olpe, en 1497, était exposé par l'un et l'autre de ces amateurs. On trouve dans ce livre original de magnifiques gravures sur bois dessinées avec beaucoup de talent et d'esprit satirique. La seconde édition du même ouvrage donnée par le même éditeur en 1498, avec les mêmes planches, se trouvait aussi chez M. Gonse.

Nous avons encore remarqué dans les vitrines de ce dernier amateur le *Quadragesimale novum* de Jean de Meder, imprimé à Bâle, par Michel

LE CHRIST SORTANT DU PRÉTOIRE.

(Gravure tirée de la « Passion », de Hans Scheufflein. Nuremberg, 1507.)

Furter, en 1495, avec de belles gravures sur bois non signées, mais certainement de la même main que celles de la *Nef des fols ;* — le fameux livre de prophéties intitulé *Methodis primum olympiade...*, publié également par Mich. Furter, en 1498, et orné de 61 figures sur bois, qui doivent être du même artiste ; — et, parmi les ouvrages imprimés à Bâle au commencement du XVI^e^ siècle, différents volumes contenant des figures sur bois d'après Urse Graf : la *Passio Jesu-Christi,* de 1509 ; le *Stultitiæ laus*, d'Érasme, édition donnée par Ant. Froben, à peu près à la même époque ; le *Hortulus anime*, éditions différentes, de Strasbourg, Knoblouch, 1508, et de Bâle, Thomas Wolf, 1519, toutes deux avec figures d'Urse Graf. Ces spécimens des productions bâloises pouvaient soutenir la comparaison avec les ouvrages des autres pays que nous avons cités.

En Allemagne, avant la fin du XV^e^ siècle, avaient déjà paru plusieurs ouvrages illustrés de figures souvent aussi lourdement gravées que rudement dessinées, quoique d'un style original. Nous en avons cité précédemment quelques-uns des meilleurs. Rappelons ici le titre d'un des plus importants, que nous n'avons pas vu à l'Exposition, mais qui a pour nous un grand intérêt, en ce qu'il est orné de figures par un artiste qui fut le maître de cet admirable dessinateur qui s'appelle Albert Dürer. Nous voulons parler du livre célèbre connu sous le titre de *Chronique de Nuremberg*, de Hartman Schedel, imprimé en 1493, à Nuremberg, par Ant. Koberger, et dont le premier feuillet commence ainsi : *Registrum hujus operis libri cronicarum cum figuris et ymaginibus ab inicio mundi.* Ce grand volume contient près de 2,000 gravures sur bois, d'après Michel Wohlgemüth, le maître d'Albert Dürer, et aussi d'après un autre artiste moins connu, Wilhelm Pleydenwurff. Le premier de ces artistes illustra aussi, quelques années plus tard, les œuvres de théâtre de la fameuse Hrosvitha, religieuse du X^e^ siècle. L'édition parut à Nuremberg, en 1501, sous ce titre : *Opera Hrosvite illustris virginis et monialis germane gentè saxonica orte nuper a Conrado celte inventa.* On attribue deux des sept belles figures qui ornent ce volume à Albert Dürer.

Quoique l'œuvre important d'Albert Dürer n'ait été représenté à l'Exposition de l'Union centrale par aucun des nombreux livres qu'il a illustrés, il nous est impossible de ne pas consacrer quelques lignes à son remarquable génie. Albert Dürer ne se contenta pas toujours de peindre ou de dessiner ses sujets. On connaît une *Passion* contenant 16 planches gravées sur cuivre par lui-même, de 1508 à 1513. Nous citons cet ouvrage le premier, quoiqu'il ne soit pas le plus ancien du maître ; mais c'est sans contredit son œuvre la plus précieuse et la plus recherchée. Le

recueil le plus ancien en date qui ait été exécuté d'après ses dessins est de 1498 ; c'est une suite de quinze grandes planches in-folio, gravées sur bois, ayant pour titre *Apocalypsis cum figuris. Die heimliche Offenbarūg Johañs.* Il existe trois tirages de ces planches, ou quatre suivant d'autres, dont le plus récent porte la date de 1511. Ce maître dessina ensuite

PORTRAIT D'ALARDUS D'AMSTERDAM, ATTRIBUÉ A HOLBEIN.

(Gravure tirée du « Ritus edendi ». Amsterdam, 1523.)

plusieurs *Passions* qui sont célèbres et bien connues : l'une, que l'on a appelée communément *Petite Passion*, gravée sur bois en 1509 et 1510, de format in-4°, contenant 37 pièces ; l'autre, beaucoup plus grande, de format in-folio, contenant douze planches aussi sur bois. Citons encore : *Epitome in divæ parthenices mariæ historiam ab Alberto Durero norico per figuras digestam, cum versibus annexis Chelidonii,* suite de 20 belles grandes planches gravées sur bois de 1504 à 1511 ; — et le splendide

volume intitulé *Revelationes sanctæ Brigittæ*, imprimé à Nuremberg par Ant. Koberger, en 1500, contenant 18 grandes figures pleines d'originalité et d'imagination, quoique moins bien gravées sur bois que celles de l'*Apocalypse*.

Albert Dürer dessina encore de grands sujets pour le superbe ouvrage désigné sous le nom d'*Arc triomphal de l'empereur Maximilien Ier*, qui fut commencé vers 1515 et ne parut qu'en 1559. Les planches, au nombre de 92, sont de différentes dimensions et toutes gravées sur bois. Elles furent exécutées non seulement d'après les dessins de Dürer, mais encore sous sa direction. Aussi portent-elles plus particulièrement l'empreinte de son génie puissant, comme toutes celles auxquelles il mit lui-même la main.

L'École allemande fournit, dans les premières années du XVIe siècle, quelques artistes d'une vraie valeur, contemporains d'Albert Dürer. Nommons, entre autres, Hans Scheufflein ou Schaufelein, Hans Burgkmaier, Hans Springklée, puis les deux Lucas Cranach, etc. On voyait à l'Exposition dans les vitrines de M. Gonse, le beau volume de Pinder, *Speculum passionis domini nostri Jesu Christi*, imprimé en 1507 à Nuremberg, contenant 40 curieuses et grandes figures de Scheufflein et 37 plus petites ; — l'édition aussi publiée à Nuremberg, en 1519, du petit livre *Hortulus animæ*, renfermant de si jolies gravures sur bois de Hans Springklée ; — et le fameux volume *Speculum patientiæ*, de Jean de Tombaco, avec deux figures sur bois souvent attribuées à Albert Dürer, mais que M. Gonse pense être plutôt de Burgkmaier. A côté de cet ouvrage se trouvait le petit livre si rare illustré par Hans Burgkmaier, *Devotissime meditationes : de vita, beneficiis et passione salvatoris Jesu Christi*, publié à Augsbourg en 1520.

Quoique la Hollande n'ait pas fourni à cette époque d'artistes bien remarquables, il ne faut pas oublier cependant de mentionner le nom de Walter Van Assen, qui montra dans l'illustration de quelques volumes un talent hors de pair. On pouvait s'en rendre compte à l'Exposition, en parcourant trois volumes de cet artiste, dans les vitrines de M. Gonse, savoir : l'*Alardi Passio Jesu-Christi*, imprimé à Amsterdam en 1523 ; l'*Alardi Ritus edendi*, imprimé la même année aussi à Amsterdam (volumes rarissimes, ornés de figures sur bois d'un grand style et qui passent pour les deux premiers imprimés dans cette ville) ; et enfin le *Rosarium mysticum*, publié en 1531, à Anvers, pour la première fois, avec de belles gravures sur bois très bien dessinées.

JULES LE PETIT.

(*La suite prochainement.*)

LES ARTISTES

ET

LES MAITRES DE MÉTIER ÉTRANGERS

AYANT TRAVAILLÉ A LYON

A France abonde en monuments de tout ordre. Parmi ceux de ces monuments qui datent du XIV^e^, du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, il y en a, dans toutes les branches de l'art, qui présentent un tel caractère d'originalité dans la façon dont l'œuvre a été conçue, une telle excellence dans l'exécution, que, dans l'ignorance où l'on était du nom de leurs auteurs, on a attribué ces ouvrages (édifices, tableaux, statues, bois sculptés, émaux, pièces d'orfèvrerie, monnaies, etc.) à des artistes ou à des maîtres de métier venus de l'Italie ou des Flandres, tant a été grand pendant un long temps, au moyen âge et à la renaissance, pour les entreprises de l'art, le renom de nos voisins de l'autre côté des Alpes ou de l'Escaut.

Depuis une trentaine d'années seulement, la recherche et l'étude des documents écrits originaux ont été poussées avec assez de vigueur pour qu'on ait pu montrer avec certitude que le plus grand nombre de ces monuments sont l'œuvre de mains françaises, et que, dans presque toutes les directions, la France a eu sa propre école d'art et d'incomparables ouvriers formés à cette école.

Nous ne rappellerons pas ici les noms de tant de maîtres qui ne sont entrés dans l'histoire de nos arts que de notre temps, inconnus qu'ils étaient jusqu'alors, et par lesquels cette histoire commence.

Nous nous proposons de prouver, par un exemple, que la part des

étrangers dans nos travaux d'art ou de métier n'a pas été aussi grande qu'on l'a pensé, ou plutôt que les étrangers n'ont été qu'en petite minorité au milieu de nos maîtres de métier.

La preuve que nous allons présenter nous paraît décisive ; toutefois, nous ne voudrions pas qu'on donnât à notre démonstration une portée plus étendue que celle que nous lui accordons. Les maîtres étrangers n'ont pas été aussi nombreux qu'on l'avait d'abord pensé, mais quelques-uns d'entre eux ont eu, comme *conducteurs* de grands travaux, comme chefs d'école, une valeur et une autorité qu'il faut reconnaître. Entre les érudits qui exagèrent et ceux qui contestent l'influence des étrangers, il y a place pour l'opinion de ceux qui tiennent compte de faits précis, mais qui apportent dans l'interprétation de ces faits une réserve commandée par l'état encore incertain de nos connaissances. C'est ce que nous avons cru devoir faire en plus d'une occasion.

S'il y a une ville en France où le rôle des maîtres étrangers ait pu être prépondérant, c'est certainement dans la ville de Lyon. A une époque éloignée, elle a donné la plus large hospitalité aux Italiens ; à la suite d'événements historiques dont nous n'avons pas à retracer le cours, par suite aussi de sa position géographique, Lyon a contenu une nombreuse population originaire de presque tous les États italiens, population ardente, intelligente, familière avec la pratique des arts, des métiers et du commerce. Lyon était aux confins de l'empire d'Allemagne, et était placé entre Avignon, où les papes ont résidé pendant un siècle, de 1309 à 1411, et Dijon, où les ducs de Bourgogne de la maison de Valois ont tenu leur cour, c'est-à-dire entre une ville où l'art italien (la peinture surtout) a été en pleine floraison, où tout était devenu italien, et une autre ville où tout était flamand, où l'art flamand, qui s'y était acclimaté, a laissé plus d'un de ses chefs-d'œuvre. Enfin, c'est par Lyon que s'est produit ce courant d'émigration d'Italie de maîtres italiens, qui a été la conséquence des campagnes de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier, et dont on n'observe guère l'influence que dans le cercle assez étroit des résidences royales. Faisons cette autre remarque, c'est que les colonies d'artistes italiens et flamands que nous venons de signaler, celles-là à Avignon, celles-ci à Dijon, n'ont pas exercé d'action sensible dans le reste de la France, pas même dans les régions voisines.

Voyons donc combien d'artistes et de maîtres de métier étrangers ont travaillé à Lyon. Cette recherche serait peu facile, les résultats en seraient peu certains, si nous ne la fondions que sur l'examen de noms qui ont été francisés le plus souvent ; mais il est à remarquer que, dans un grand nombre de cas, ceux-là mêmes dont le nom a perdu ce qui rap-

TANCRÈDE ABRAHAM PINX & SC.

SALON DE 1883

LE BARRAGE DE L'ETANG-DU-MERLE.

F Liénard Imp Paris

pelait leur origine, dont la résidence dans la ville a été assez prolongée pour que leur établissement en France pût être regardé comme définitif, ceux aussi qui ont été au service du roi, de la reine, du dauphin, du consulat, se sont toujours fait honneur de leur nationalité. Corneille de la Haye, le peintre de Henri II, de François II et de Charles IX, est inscrit sur les rôles des tailles comme Corneille le peintre flamand ; Pierre Faucon, orfèvre d'Anne de Bretagne et de Louis XII, comme Pierre l'Espagnol. Le peintre Pierre de Florence, qui a travaillé si souvent pour le consulat et quelquefois pour le cardinal d'Amboise, c'est Pierre Bonté ; Jacques l'Allemand, un de nos orfèvres les plus habiles de la fin du XV^e^ siècle, c'est Jacques Charpin.

Sur cinq mille deux cents artistes ou maîtres de métier qui ont travaillé à Lyon du XIV^e^ au XVIII^e^ siècle (nous ne parlons bien entendu que de ceux sur lesquels nous avons recueilli des renseignements dans les rôles des tailles, les comptes et les documents originaux de toute sorte), deux cent quarante étaient étrangers : neuf vivaient au XIV^e^ siècle, cent douze au XV^e^ siècle, quatre-vingt-treize au XVI^e^ siècle, vingt-quatre au XVII^e^ siècle, deux au XVIII^e^ siècle.

Ainsi, sur mille artistes ou maîtres de métier ayant travaillé à Lyon, quarante-six étaient étrangers : seize étaient italiens, quinze allemands, dix flamands, cinq espagnols, suisses, grecs, écossais, etc.

La proportion est faible. Il n'est pas douteux, il est vrai, que nous avons considéré, faute d'indications, plus d'un maître étranger comme français ; mais, même en tenant compte de ces omissions, on n'apporterait pas de notable changement à la proportion ci-dessus.

Il était intéressant de montrer quels sont les métiers que les étrangers ont exercés au milieu de nous : nous en avons fait le relevé ; il est instructif.

Sur cent maîtres étrangers, on compte : vingt-six imprimeurs, vingt-et un peintres, douze armuriers, douze faiseurs de draps de soie ou de velours et tissutiers, sept orfèvres, cinq sculpteurs, cinq maçons, cinq potiers de terre, deux graveurs, deux batteurs de laiton, trois tapissiers, menuisiers, fondeurs, etc.

Il faut faire à présent la part de chaque nationalité. Nous donnons ce compte ci-après :

MAITRES MAÇONS.

Sur 357 maçons ayant travaillé à Lyon, 13 étaient étrangers :
3 grecs (au XVI^e^ siècle);
3 italiens (1 au XV^e^ siècle et 2 au XVI^e^);

2 flamands (au XIV^e^ siècle et au XVII^e^) ;
2 allemands (au XV^e^ siècle et au XVII^e^) ;
1 espagnol (au XV^e^ siècle).

PEINTRES, VERRIERS, ENLUMINEURS.

Sur 1,058 peintres, verriers ou enlumineurs ayant travaillé à Lyon, 51 étaient étrangers (aucun d'eux n'était verrier) :
29 flamands (3 au XV^e^ siècle, 21 au XVI^e^, 5 au XVII^e^);
12 allemands (2 au XV^e^ siècle, 8 au XVI^e^, 1 au XVII^e^);
5 italiens (2 au XV^e^ siècle, 1 au XVI^e^, 2 au XVII^e^) ;
3 espagnols (au XV^e^ siècle) ;
1 écossais (au XV^e^ siècle) ;
1 suédois (au XVIII^e^ siècle).

SCULPTEURS.

Sur 238 sculpteurs, 13 étaient étrangers :
7 flamands (au XVII^e^ siècle) ;
2 allemands (au XVI^e^ siècle et au XVII^e^) ;
2 italiens (au XVI^e^ siècle et au XVII^e^) ;
2 espagnols (au XV^e^ siècle).

GRAVEURS D'ESTAMPES, DE MONNAIES, ETC.

Sur 293 graveurs, 7 étaient étrangers :
2 italiens (au XVI^e^ siècle) ;
2 flamands (au XVI^e^ siècle et au XVII^e^) ;
2 suisses (au XVI^e^ siècle et au XVII^e^) ;
1 allemand (au XVII^e^ siècle).

ORFÈVRES.

Sur 811 orfèvres, 17 étaient étrangers :
6 allemands (1 au XIV^e^ siècle, 4 au XV^e^, 1 au XVII^e^) ;
3 flamands (2 au XV^e^ siècle, 1 au XVI^e^) ;
3 suisses (2 au XIV^e^ siècle, 1 au XV^e^) ;
2 italiens (au XV^e^ et au XVI^e^ siècle) ;
2 espagnols (au XV^e^ et au XVI^e^ siècle) ;
1 écossais (au XV^e^ siècle).

ARMURIERS.

Sur 636 armuriers, 27 étaient étrangers :
20 italiens (1 au XIV^e^ siècle, 12 au XV^e^, 7 au XVI^e^) ;

4 allemands (1 au XIVe siècle, 3 au XVe);
2 flamands (au XIVe et au XVe siècle);
1 espagnol (au XVIe siècle).

POTIERS DE TERRE.

Sur 134 potiers de terre (faiseurs de pots de terre, de vaisselle de terre ou de faïence), 11 étaient étrangers, tous italiens (au XVIe siècle).

FAISEURS DE DRAPS DE SOIE ET TISSUTIERS.

Sur 303 faiseurs de velours ou de draps de soie et tissutiers, 29 étaient étrangers :

26 italiens (18 au XVe siècle, 8 au XVIe);
2 flamands (au XVe siècle);
1 suisse (au XVe siècle).

IMPRIMEURS.

Sur 722 imprimeurs, 62 étaient étrangers :
48 allemands (40 au XVe siècle, 8 au XVIe siècle);
11 italiens (2 au XVe siècle, 9 au XVIe);
1 flamand (au XVe siècle);
1 suisse (au XVe siècle);
1 espagnol (au XVe siècle).

Il nous resterait à faire connaître chacun des artistes ou des maîtres de métier étrangers dont nous avons parlé en termes généraux, mais nous ne pensons pas que la publication de tous ces noms offre de l'intérêt. Il n'y a, en réalité, parmi tous ces étrangers, qu'un très petit nombre de maîtres qui aient eu une réelle valeur, et nous allons les signaler. Toutefois, nous avons fait choix d'un peu plus d'une centaine de noms que nous présenterons par ordre de date, afin de donner une idée du cours qu'a suivi ce mouvement continu et décroissant de l'immigration.

Peu de maîtres maçons étrangers se sont arrêtés à Lyon : on n'en sera pas surpris, car la France a été, dès le XIIIe siècle, la grande école des architectes. Guillaume de Sens avait élevé, au XIIe siècle, la cathédrale de Canterbury, et l'on trouve dans les cathédrales de Burgos, de Milan, de Prague, de Tolède, etc., la main d'architectes français. Nous devons citer les noms de cinq des maîtres maçons ou architectes étrangers. Jean Taborin, dit de Lorraine[1], « très grant ouvrier en l'art de massonnerie, » a entrepris d'importants travaux pour le compte du consulat

1. La Lorraine formait alors un duché indépendant.

de Lyon. Salvator Salvatori, de Florence, architecte et sculpteur[1], a tracé le plan et dirigé la construction de l'hôpital Saint-Laurent, érigé aux frais du florentin Thomassin Gadagne. Sebastiano Serlio, de Bologne, fut un des architectes et des peintres ordinaires de François Ier, et le château de Fontainebleau est en partie son œuvre. Alexandre Aramondi et Constant Morail, grecs de Constantinople, « gens ingénieulx et expertz architecteurs, » ont relevé en 1555 et en 1556 les fortifications de Lyon.

Sur cinquante et un peintres étrangers, cinq étaient italiens, trente flamands. Un de ces derniers a eu la singulière fortune de laisser un nom qu'on peut dire célèbre, d'avoir produit beaucoup d'après le témoignage de ses contemporains, sans qu'on connaisse avec certitude un seul de ses ouvrages. Corneille, dont le nom véritable nous est inconnu (la place du nom patronymique est restée en blanc sur les rôles des tailles ou des pennonages), et qui a porté et a laissé à son fils le nom de De la Haye, le lieu de sa naissance, a habité Lyon pendant trente ans (de 1544 à 1574)[2]. Il a été peintre du Dauphin qui fut Henri II, peintre de ce prince devenu roi, de François II et de Charles IX. Brantôme a raconté la visite que Catherine de Médicis fit à Lyon à cet artiste, auquel le marquis Léon de Laborde a toujours attribué ces portraits charmants de princes, de seigneurs et de dames de la cour, « peints en tons clairs et fins sur fond vert d'eau, faiblement modelés, présentant une touche précise et sobre. » Corneille avait été précédé à Lyon par d'autres flamands dont les noms sont oubliés, mais qu'on trouve au premier rang parmi les peintres chargés de grands travaux de décoration lors des entrées royales : Guillaume Le Roy, Jean Le Grenu et les cinq Vandermère. Le premier de ces Vandermère, Liévin, devait avoir quelque valeur. François Stella, de Malines, s'est, à son retour d'Italie, marié et établi à Lyon; il a rempli les églises de ses tableaux. On sait que ses fils, tous les deux peintres, sont nés à Lyon, et que l'aîné, Jacques, a été premier peintre de Louis XIII et de Louis XIV. Deux italiens méritent d'être mentionnés : Pierre Bonté, florentin, « in artibus magister apprime doctus, » que le cardinal d'Am-

1. Plusieurs des *tailleurs d'images* ou sculpteurs lyonnais, au XVe siècle, au XVIe, même au XVIIe siècle, ont fait œuvre de maître maçon ou d'architecte, et on les trouve inscrits sur les rôles des tailles comme exerçant les deux professions.

2. On l'appelle souvent Claude Corneille; nous n'avons trouvé le prénom de Claude sur aucune pièce originale. Henri II donna, à son avènement au trône, des lettres de naturalité à Corneille, qui avait été précédemment à son service. M. Vital de Valous, qui a découvert ces lettres, les a publiées dans la *Revue lyonnaise;* notre peintre est désigné dans cet acte comme il suit : « Corneille de la Haye, natif de la Haye en Hollande, nostre paincire ordinaire. »

boise a eu à son service ; Benedetto dal Bene, autre florentin, que le consulat employa en plus d'une occasion. Un écossais, Jean Hortart, n'était pas seulement peintre, maître peintre de l'église Saint-Jean de Lyon ; il était aussi enlumineur, verrier et brodeur.

Nous ne nous arrêterons que sur un seul sculpteur étranger, sur Huguenin de Navarre : il a sculpté en 1481 les statues qui décoraient le pignon de la façade de la cathédrale de Lyon.

Parmi les graveurs, Bénédict Ramel, de Ferrare, se recommande à notre attention par le médaillon d'or qu'il a fait à l'effigie de François Ier.

Un des plus habiles *tailleurs d'histoires* de la seconde moitié du XVIe siècle, qui a signé *Petrus Eschichius* les planches gravées sur bois d'une bible, est plus connu sous le nom de Cruche. Il était peintre et brodeur, et était venu en 1564 de Genève à Lyon. On connaissait une famille de graveurs du nom d'Eskrich, et l'on avait admis, sans preuve positive toutefois, que notre peintre portait ce nom qu'il avait changé en Cruche (il signait ce dernier nom dans les actes). M. Baudrier a découvert récemment que Pierre Cruche s'appelait réellement Pierre du Vase ou du Vazze. En présence de ce fait, nous ne pouvons pas regarder comme originaire de la Suisse allemande ou de l'Allemagne ce dessinateur et graveur dont l'œuvre, en quelques parties, se confond presque avec celui de Bernard Salomon. La nationalité de cet artiste reste inconnue.

Nicolas de Florence, orfèvre, gendre de l'orfèvre Louis Le Père, a été un des plus célèbres médailleurs de la fin du XVe siècle. Il a modelé et coulé le médaillon d'Alphonse d'Este ; son beau-père et lui ont gravé en 1494 la médaille de Charles VIII et d'Anne de Bretagne. Dans le même temps, étaient établis à Lyon Pierre Faucon, un espagnol, orfèvre d'Anne de Bretagne et de Louis XII, et Guillaume Regnard, un écossais, « jouélier de pierreries » de Louis XII. On remarque plus tard à Lyon un flamand, orfèvre de Henri III, Martin de Malines.

Que dire des ouvriers en l'art de terre ? Nous écrirons un jour l'histoire des premiers potiers qui ont travaillé à Lyon : ils étaient italiens. Le plus ancien, du moins à notre connaissance, un florentin, Benedetto Angelo de Laurent, était établi à Lyon en 1512. Les deux d'Anthoiny, aussi florentins, ne sont inscrits sur les rôles des tailles que depuis 1523 ; après eux se présentent le maître Georges, un italien, qui a passé au moins dix-huit ans à Lyon, de 1529 à 1547, et Baptiste de Grégoire, encore un florentin, dont la carrière a été plus longue (de 1529 à 1555). Ces potiers faisaient des *pots de terre façon d'Itallye* ; ceux dont nous allons parler firent des « ouvraiges de terre et aultres pour servir de veysselle. » C'est d'abord, vers 1548, Jean Francisque de Pesaro, qui

obtint de Henri II un privilège pour six années. C'est ensuite Sébastien Griffo, de Gênes, en 1556, puis viennent Christophe Francisquin, Julien Gambin et Dominique Tardessir, de Faenza, Philippe Seiton, Gabriel Gambin, de Gênes. Cet art charmant de la céramique peinte a été, à Lyon, pendant tout le XVI^e^ siècle, dans les mains des Italiens; les maîtres français se montrent vers 1580.

Quatre armuriers italiens ont travaillé pour le roi de France. Thomas, de Milan, a été employé par Louis XI; il a fait des *arnoys* de guerre complets pour des seigneurs de l'entourage du roi. François Forcia, armurier et damasquineur, a forgé des épées pour François I^er^. Baptiste et César Gambeo, de Milan, « ouvriers en espées, sainctures, fers de lances, mortz de cheval et autres ouvraiges de relief tant d'or que de fer, » ont quitté Lyon pour entrer au service de Henri II.

Nous n'avons pas à rappeler ici ce que l'imprimerie lyonnaise doit aux Allemands; l'histoire de l'imprimerie à Lyon a été écrite plus d'une fois, et M. Baudrier en prépare l'histoire définitive. Le premier imprimeur, Guillaume Le Roy, était un flamand : nous avons découvert, dans un des rôles des pennonnages conservés aux archives de Lyon, qu'il était « du pays de Liège. » Un de ceux qui le suivent de près, c'est Pierre Hongre, un allemand; Pierre Hongre, auquel le consulat fit remise de l'impôt, « à cause qu'il (Pierre Hongre) est pouvre et qu'il a servy et fort la chose publicque de tout le royaume touchant son art de faire et composer les lettres d'imprimerie. » On verra plus loin les noms de plusieurs de ces étrangers qui portèrent si haut le renom de la typographie lyonnaise; nous ne citerons que quelques-uns des plus anciens : Mathieu Husz, Nicolas Philippe, Marc Reinhart, Martin Husz, Jean Siber, Hans Cleyn, Benoît Bonin, Jean Neumeister, Jean Trechsel, Michelet Topié.

Ce n'est pas à Lyon qu'on a tissé la soie pour la première fois en France ; M. V. de Valous l'a démontré. On faisait au XIII^e^ siècle : à Paris, des draps, des velours et des tissus de soie ; à Rouen, des tissus de soie. Les *tissus* de soie n'étaient pas, au XIII^e^ et au XIV^e^ siècle, la même chose que les draps de soie ; c'étaient des bandes dans le genre des rubans, moins étroites que ceux-ci, garnies souvent d'or, d'argent, de broderies, etc., dont on se servait surtout en ceintures et qui avaient d'autres emplois dans le costume. On trouve à Lyon, vers 1350, quelques femmes (Huguette, Jeanne, Péronnette, Ysabel) appelées *tisserj*. Nous inclinons à voir en elles les premières faiseuses de ces *tissus* ou plutôt de ces bandes. Dans la première moitié du XV^e^ siècle, il y avait trois tissutiers. Ces tissutiers, qui portent des noms français, faisaient probablement les mêmes ouvrages dont nous venons de parler.

Qu'était devenue la fabrique de draps de soie et de velours à Paris au milieu du XV^e^ siècle ? Nous l'ignorons. A cette époque, cette industrie était grande, avancée et prospère de l'autre côté des Alpes, et, quand Louis XI voulut donner à la manufacture en France le caractère et l'ampleur qu'elle avait en Italie, il fit venir à Lyon, en 1466, des ouvriers « de la nacion d'Italie et de la nacion de Grèce. » Ces ouvriers étaient au nombre de plus de vingt ; ce sont ceux que Louis XI transporta à Tours en 1470. D'autres Italiens vinrent au XVI^e^ siècle, qui donnèrent à Lyon à la fabrique de soieries un plus vigoureux élan et formèrent des élèves qui devaient bientôt égaler et plus tard surpasser leurs maîtres ; il est vrai que les circonstances étaient différentes.

Ce rapide aperçu suffit à notre démonstration ; il a son complément naturel dans la liste qui suit. Cette liste présente les noms de cent vingt-sept maîtres, choisis dans les différents métiers parmi les hommes qui paraissent avoir eu le plus de valeur jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle. On observera comme est petit le nombre de ceux de ces étrangers qui ont laissé une trace dans l'histoire de l'art.

Hans, allemand, orfèvre (.. 1306).

Jean de Tornay, graveur de monnaies (.. 1325-1335 [1]).

Jacquemin de Fribourg, orfèvre et émailleur (.. 1358-1402).

Hans, allemand, batteur de laiton (.. 1362-1368).

Colin de Metz, armurier (.. 1363).

Janin de Tornay, armurier (.. 1377-1383).

Jean de Nimègue, graveur de monnaies (.. 1393-1397).

Hennequin de Metz, batteur de laiton (.. 1398-1423).

Henri de Brusselles, orfèvre (.. 1402-1408).

Martin de Tras, dit de Milan, armurier et « faiseur de artilleries » (.. 1410-1435).

Hermann, allemand, batteur de laiton (.. 1412-1430).

Jean ou Janin Hortart, d'Écosse, maître peintre, enlumineur, verrier et brodeur, maître peintre de l'église Saint-Jean à Lyon (.. 1412-1463).

Jean de Milan, armurier (.. 1414-1434).

Abraham ou Alebrant d'Alemaingne, peintre (.. 1418- † 1453).

Hans, allemand, orfèvre (.. 1423-1446).

1. Ces deux dates indiquent la période pendant laquelle il est fait mention de chaque personnage dans les documents, du moins d'après les notes que nous avons prises. Quand la première date n'est pas précédée de deux points, cette date est l'année de la naissance ; quand la seconde date est précédée d'une croix, cette date est l'année du décès.

Abraham de Nimègue, peintre (.. 1423-1439).

Hans, allemand, tassetier, faiseur de tassettes ou de plates d'acier (.. 1443-1452).

Janin de Navarre, sculpteur (.. 1444- † 1456 ou 1457).

Huguenin de Navarre, sculpteur (.. 1455-1499).

Sébastien Serlio, de Bologne, architecte et peintre ordinaire de François Ier (1475- † 1554 ou 1555).

Ambroise de Binago, italien, maître armurier (.. 1458-1483).

Jean-Pierre de Médicis, italien, maître armurier (.. 1465-1475).

Étienne de la Vauge, italien, ouvrier en draps de soie (.. 1466-1470).

Thomas, de Milan, maître armurier (.. 1466-1471).

Baptiste de Territ, italien, ouvrier en draps de soie (.. 1466-1470).

Maleteste de Antonio, de Bologne, faiseur de draps de soie (.. 1466–1482).

Hilaire de Facio, italien, maître ouvrier en draps de soie (.. 1466–1482).

Raphaël de Pareto, italien, ouvrier en draps de soie (1466-1482).

Balthasar de Solario, italien, ouvrier en draps de soie (.. 1466-1482).

Marquet de Venise, faiseur de draps de soie (.. 1466-1482).

François Garibaulde, italien, faiseur de draps de soie (.. 1466-1482).

André Stella, italien, maître ouvrier en draps de soie (.. 1466-1482).

Guillaume Le Roy, « du pays de Liège, » imprimeur (.. 1473–1493).

Nicolas Philippe, dit Pistoris, de Bensheim, près de Darmstadt, imprimeur (.. 1476- † 1487 ou 1488).

Pierre Hongre, allemand, imprimeur (.. 1477-1500).

Marc Reinhart, de Strasbourg, imprimeur (.. 1477-1491).

Mathieu Husz, allemand, imprimeur (.. 1477- † de 1507 à 1511).

Martin Husz, de Botwar, près de Marbach, dans le Wurtemberg, imprimeur (..1478-1481).

Ambroise, de Milan, maître armurier (.. 1478-1485).

Jean Syber, allemand, imprimeur (.. 1478–1504).

Hans Cleyn, dit Schwab, allemand, imprimeur, « Artis impressorie magister solertissimus » (.. 1478-1529).

Benoît Bonin ou Bonin de Boninis, de Raguse, imprimeur (.. 1478-1546).

Jean Neumeister, dit d'Alby, de Mayence, imprimeur (.. 1479-1499).

Antoine de Binago, italien, maître armurier (.. 1482-† de 1494 à 1498).

Jean Favre, allemand, imprimeur (.. 1482-1503).

Jean Scabeller, de Botwar, près de Stuttgart, imprimeur (.. 1482-1503).

Nicolas de Florence (Niccolò Spinelli ou Niccolò di Forzore), médailleur et orfèvre (.. 1485– † 1499).

Jean Trechsel, de Mayence, maître imprimeur (.. 1487- † 1498).

Jacques Charpin, allemand, orfèvre (.. 1487-1516).

Jacques Heremberch, allemand, imprimeur (.. 1488-1490).

Michelet Topié, de Pymont, dans le diocèse de Munster, imprimeur (.. 1488-1504).

Jacques, le catalan, peintre (.. 1490).

Jean Tibaut, « natif de Bâle en Allemaigne, » peintre (.. 1490-1492).

Simon Basset, de Milan, armurier (.. 1490-1494).

Jean Bonté, de Florence, peintre (.. 1490-1516).

Michel Wensler, de Strasbourg, imprimeur (.. 1491–1498).

Jean, « natif de Genefve, » imprimeur (.. 1492-1493).

Guillaume Regnard, d'Écosse, « jouélier de pierreries » de Louis XII (..1492-1499).

Antoine de Florence, orfèvre, graveur de monnaies (.. 1493-1499).

Roboam des Ursins, de Milan, armurier (.. 1493-1499).

Pierre, flamand, peintre (.. 1493-1503).

Jean de Hollande, peintre (.. 1493-1507).

Hans Hochberg, allemand, imprimeur (.. 1493-1512).

Nicolas Wolff, dit Luppi, de Lutter, dans le duché de Brunswick, imprimeur (.. 1493-1512).

Nicolas de Benedictis, italien, imprimeur (.. 1493-1513).

Pierre Bonté, de Florence, peintre (..1493- † 1514 ou 1515).

Guillaume Le Roy, flamand, peintre (.. 1493- † de 1525 à 1528).

Jacques Saccon, dit Arnollet, du Piémont, « Jaques Arnollet cy devant que est Jaques Saccon son droit nom », imprimeur (.. 1493-1524).

Pierre Faucon, espagnol, orfèvre d'Anne de Bretagne et de Louis XII (.. 1493-1529).

Romain des Ursins, de Milan, armurier (.. 1493-1530).

Sébastien Gryphe, de Reutlingen, en Souabe, imprimeur (.. 1493– † 1556).

Jean, espagnol, peintre (.. 1494).

Pierre Claud, allemand, peintre (.. 1494-1508).

Ferrand, espagnol, faiseur d'épées (.. 1502-1504).

Jean Taborin, dit de Lorraine, maître maçon (.. 1506- † 1515).

Liévin Vandermère, flamand, peintre (..1506– † de 1525 à 1527.)

Benedicto (*sic*) Angelo de Laurent, de Florence, potier de terre (.. 1512-1536).

Nicolas de Guide, lucquois, ouvrier en draps de soie (.. 1513-1514).

Raphaël d'Utrecht, tissutier (.. 1514-1538).

Josse Vangomerin, flamand, peintre (.. 1515-1524).

Mathieu d'Anvers, peintre (.. 1515-† 1542).

Jean Le Grenu ou Le Greneur, dit Hennequin, flamand, peintre (.. 1515-† 1543).

Jacques de Jonte (de Giunti), de Florence, imprimeur (.. 1515-1546).

Dominique de Florence (Domenico Spinelli), orfèvre (.. 1523-1525).

Louis de Lucques, armurier (.. 1523-1528).

Bastien d'Anthony, de Florence, potier de terre (.. 1523-† de 1536 à 1538).

Corneille de Bavière, peintre, mouleur et sculpteur (.. 1523-1557).

Jean Stradan, de Bruges, peintre (1523-† 1605).

Remi Vandermère, flamand, peintre (.. 1524-1528).

Jean I Vandermère, flamand, fils de Liévin, peintre (.. 1524-1557).

Ysabeau, flamande, peintre (.. 1528-1529).

Nicolas de Bavière, fils de Corneille, peintre (.. 1528-1560).

Gabriel Vandermère, flamand, fils de Liévin, peintre (.. 1529-1544).

Georges, italien, maître potier de terre (.. 1529-1547).

Baptiste de Grégoire, de Florence, potier de terre (.. 1529-1555).

Bénédict Ramel, de Ferrare, graveur (.. 1530-1538).

Baudoin d'Anvers, peintre (.. 1533).

Pierre de Brusselles, peintre (.. 1533).

Jean de Malines, peintre (.. 1533).

Salvator Salvatori, de Florence, architecte et sculpteur (.. 1533-1536).

Barthélemy Narys, de Gênes, « maistre conducteur (avec Étienne Turquet) de la nouvelle magnifacture des draps d'or et de soye » (.. 1536-1543).

François Forcia, italien, armurier et damasquineur (.. 1537-1538).

Christofle de Crémone, « faiseur de draps de veloux et de soye » (.. 1538-1539).

Benedetto dal Bene, de Florence, peintre (.. 1540).

Pierre de Florence, peintre (.. 1540).

Corneille de la Haye, flamand, peintre de Henri II, de François II et de Charles IX (.. 1540-1574).

Baptiste Gambeo, de Milan, ouvrier en épées (.. 1543-1549).

César Gambeo, de Milan, frère de Baptiste, ouvrier en épées (.. 1543-1549).

Tours Annegris, allemand, peintre (.. 1548).

Arnaud, flamand, peintre (.. 1548).

Gautier d'Anvers, peintre (.. 1548).

Guillaume, flamand, peintre (.. 1548).

Paul, allemand, peintre (.. 1548).

Jean Vannebort, flamand, peintre (.. 1548).

Jean Francisque de Pesaro, « ouvrier en veysselle de terre » (.. 1548-1575).

Jean II Vandermère, flamand, peintre (.. 1548-1595).

Jacques de Quiers, piémontais, veloutier (.. 1552).

Alexandre Aramondi, grec de Constantinople, architecte (.. 1555-1556).

Constant Morail, grec de Constantinople, architecte (.. 1555-1556).

Sébastien Griffo, de Gênes, « faiseur d'ouvraiges de terre » (.. 1556-1574).

Christofle Francisquin, italien, potier de terre (.. 1559).

François Stella, de Malines, peintre (1563–† 1605).

Martin de Malines, flamand, orfèvre de Henri III (.. 1571-1612).

Julien Gambin, de Faenza, faiseur de vaisselle de terre « façon de Venise » (.. 1574-1581).

Philippe Seiton, italien, faiseur de vaisselle de terre (.. 1581-1591).

Othon Vendegrin, « tailleur d'histoires » (.. 1583-1588).

Gabriel Gambin, de Gênes, faiseur de vaisselle de terre (.. 1583-1623).

NATALIS RONDOT.

LE SALON DE BERLIN

uand on parle d'Exposition d'art en Allemagne, c'est surtout Munich qui nous vient en mémoire. On connaît peu, sinon point, à Paris, le Salon annuel de Berlin, officiellement : *Exposition* — cette année, la LVI[e] — *de l'Académie Royale des Arts de Berlin.*

Malgré son âge, c'est, semble-t-il, une institution encore peu assise. L'an dernier, elle n'ouvrit pas, ne disposant que d'un local que le souvenir d'un récent incendie rendait peu rassurant; cette année, elle a été obligée de prendre le tramway, d'aller à Charlottenburg, comme qui dirait Passy, et, disséminée en une foule de petites salles isolées, d'essuyer les plâtres du Polytechnicum, un fort bel établissement à peine terminé.

Le prix d'entrée n'est pas sans signification, — cinquante centimes, seulement.

Au point de vue du simple visiteur, le premier aspect est bien différent de celui de nos Salons de Paris. Toute proportion d'importance naturellement considérée, ce qui frappe d'abord, c'est l'absence de cet encombrement de fête auquel nous sommes habitués; l'absence absolue de ces nus qui, chez nous, éclatent en taches blondes dans les orgies de tons de chaque salle, de ces nus qui restent la croyance première de notre école et le thème éternel et unique de quelques-uns de nos maîtres; la répugnance générale au tableau grandeur nature, surtout dans le moderne, le dédain persistant du Paysan, élevé chez nous à la hauteur de l'épopée; enfin la timidité de la sculpture, timidité générale d'ailleurs en Europe, la France et les marbriers italiens mis à part.

Un mince catalogue officiel — 950 numéros, architecture comprise — maigrement illustré, précédé d'une chronique de l'Académie, d'août 1881 à octobre 1882, des biographies des derniers morts de la maison,

nouvelles nominations, lauréats, composition du jury, Berlin et Dusseldorf, pour le Salon actuel. Les numéros à vendre sont marqués d'une croix, l'un d'eux porte même son prix. Pour en finir avec les particularités, un graveur, exposant un portrait d'après Angéli, s'est tout naturellement permis de mettre en évidence, sous le même verre, une lettre autographe du maître, le félicitant de la bonne venue de son œuvre. Je me hâte d'ajouter que j'ignore si ces sortes de familiarités sont dans les habitudes ici ; on le croirait, à voir la désinvolture avec laquelle celle-ci s'étale.

Le Salon de Berlin n'a que deux récompenses : la grande médaille, la petite médaille. C'est l'idéal, moins deux, et Paris est encore loin de là.

Dix lignes me tiendront largement quitte envers la sculpture.

Du maître reconnu, Reinhold Begas, — médaille d'or, Paris, 1867, — un buste de la Princesse Royale, très dégagé, d'un modelé délicat, mais trop ferme, respirant un charme subtil ; plus, deux esquisses réduites, en bronze, pour les monuments d'Alexandre et Guillaume de Humboldt, agréables à voir ainsi et révélant le pouce d'un maître, mais qui, en grand, ne sortiront guère de la banalité fatale de ces monuments à figures allégoriques. Et pourtant, on peut les rajeunir, ces éternelles figures, la Science, le Devoir, le Patriotisme, etc.

De son frère, Carl Begas, — leur père, Carl Begas, fort célèbre en son temps, était élève de Gros, — entre autres, un buste d'homme serré de près.

Pour laisser les Begas en famille — trois sur quatre exposent — j'exécuterai tout de suite le troisième, bien qu'il soit peintre, Oscar Begas, académicien et médaillé. Une idylle antique d'après Gœthe, fade, blaireautée, nulle, et deux portraits, l'un plus nul que l'autre, aggravé qu'il est d'un panier à pêches de parfumeur. Certes, nous avons aussi, à Paris, le type du hors concours, surprenant chaque année les naïfs par des envois lamentables sous tous les rapports, mais je n'aurais jamais imaginé que la candeur, en ces sortes de gageures, pût aller aussi loin.

Trois noms consacrés : Siemering, un *Luther*, — Luther est très demandé cette année pour les fêtes du quatrième centenaire, — avec des bas-reliefs plats d'une restitution d'art intéressante ; A. Wolff, un groupe d'animaux qui n'a de remarquable que ses dimensions ; Encke, un buste de femme.

Égale ou inférieure aux autres écoles de l'Europe, — ces comparaisons sont médiocrement philosophiques, mais le chauvinisme, qui se

porte bien sous toutes latitudes en Europe, se mêle de tout, — il est palpable que l'École allemande n'en est encore qu'à exploiter, avec plus ou moins de tempérament et de talent, des *formules connues*.

Deux artistes seulement apparaissent ici avec une note un peu déroutante : l'un déjà âgé, le peintre Böcklin; l'autre jeune encore, l'aquafortiste Max Klinger. Trait caractéristique de la race, leur originalité est toute littéraire et point d'optique, elle est même moins à l'aise dans le métier que la foule des talents moyens.

Böcklin, né à Bâle, ayant surtout vécu à Rome et à Florence, et qu'il faut surtout étudier dans ses quinze vieilles toiles de la galerie de Schack, à Munich, est une de ces personnalités que l'on doit accepter telles quelles ou laisser, qu'on adore tout de suite ou qui vous sont un cauchemar, une de ces idiosyncrasies de diamant sous toutes les influences, devant qui les critiques ordinaires sont aussi déplacées que parfaitement inutiles. Je ne parlerai donc pas de son dessin, qui n'est ni la ligne classique ni la ligne vibrante obtenue par des combinaisons de touches, mais n'existe pas, non plus que de ses nus d'écolier mal doué. Aussi bien, tout ici est, après l'imprévu des conceptions, dans le fantastique de la couleur. Cette couleur obtient son effet unique, non par des dessous, par le pêtri multiple du modelé, mais par un coloriage naïf et audacieux, fantastiquement et pleinement éclairé, cela sans touches apparentes, sans premier jet, soigné, léché, avec une patience qui donne à ces folies un air glacé encore accentué par la signature calme, parfois presque en plein tableau, en grandes lettres dorées. La signature n'est pas le moins intéressant d'une toile, elle donne souvent le trait psychologique originel de la main et du faire. Enfin, Böcklin se sert de vernis spéciaux à lui, au lieu d'huile. Malgré tout, ce n'est pas *peint*, et de toutes les toiles que j'ai vues de cet artiste, celle-ci, *Jeux dans les vagues*, mérite surtout ce reproche. Ses *Champs-Élysées*, à la *National-Galerie* de Berlin, avec leur lumière surnaturelle dans l'air bleu lourd d'un ciel fermé, sont plus faits, plus nourris. J'ai surtout en vue ici la manière actuelle du peintre, très différente de sa première, comme curiosité de facture. Si l'on peut rapprocher Böcklin de quelqu'un en France, c'est, à la rigueur, de Gustave Moreau, dont il n'a pas la fertile et souple science artiste, les mysticismes profonds mais discrets d'effet, l'art des joailleries. J'aime sans réserve *Les Champs-Élysées*, *Prométhée*, *Jeux dans les vagues*, mais je leur estime supérieurs comme curiosité littéraire, et sans comparaison comme art, la *Galatée*, l'*Hélène*, la *Salomé*, de G. Moreau, sans parler de ses merveilleuses aquarelles.

Une description exacte de son envoi au Salon en dira plus, sur

Böcklin, que toutes les critiques techniques. *Jeux dans les vagues*, avec son étroite bande d'un ciel singulier et sans heure, donne dès l'abord une puissante impression de haute mer solitaire aux vagues bleues, vertes, flasques et mouvantes, berçant leurs reflets. Une petite sirène aux formes laides mais agiles, les pieds en l'air aigrettés de courtes nageoires, plonge sous l'eau vert-de-gris. Ahuri, les bras penauds, un centaure qui la poursuivait s'arrête, trapu, les yeux injectés, la croupe ruisselante et la queue joyeuse, ses mamelles et son ventre énorme polis comme un cuivre, les sabots battant sous l'eau allongés par l'illusion. Sur le devant, un faune de ces pays-là, les oreilles pointues, la face avinée, luisante, apoplectique, crevant d'une joie paillarde, avec une jaune barbiche et des cheveux d'algues légèrement couronnés de fleurs blanches, le dos couleur de chair et la poitrine velue de cette mousse savonneuse dont se revêtent les pierres des eaux dormantes, nage, entraînant une sirène blanche à queue de poisson écaillée d'or, de nacre et d'émeraude, à cheveux d'argent tressés d'algues carminées, le visage crispé d'une angoisse voluptueuse, les yeux verts, saphir, changeants, qu'on ne peut fixer. Dans le haut, une sirène fuyant, faisant la planche ; au centre, une tête en boule de cuivre, une nageoire à la nuque, souffle, émergeant des flots. Vous voyez d'ici ces ébats sous-marins. — J'ai dit mon sentiment sur le côté métier ; cela fait, et sans autre intention, je ne mets nulle réserve à jouir d'une pareille œuvre. Les talents de métier pullulent, mais il n'y a qu'un Böcklin au monde, et c'est pour être appliqué à de pareilles unités que le mot génie existe.

L'autre curiosité du Salon, les dix eaux-fortes de Max Klinger, attire les visiteurs à la gravure qui, d'ailleurs, n'a guère rien d'autre. Ce jeune maître n'est point un nouveau venu ; son œuvre gravé est déjà important et pourrait être l'occasion d'un curieux chapitre sur les aptitudes plastiques de cette race instinctivement portée à peindre pour dire quelque chose et non pour peindre simplement. M. Klinger m'apparaît comme un poète dévoyé, d'une imagination universelle, d'une sensibilité excentrique et pessimiste, que les circonstances ont mis dans un atelier, et qui, jeté par son indépendance spleenétique dans les formules modernes les plus avancées, est en train de modifier l'organisation native d'un œil froid et peu compliqué. Une telle nature, dont la faculté maîtresse est l'imagination littéraire confinant à peine au pouvoir de vision, impatiente de tout apprentissage, devait s'adresser à l'eau-forte, avec ses tricheries magiques, ses chances de morsure, ses trucs de manière noire, ses reprises de travaux, ses effets obtenus au petit bonheur de l'imprévu par des cuivres sales et mal planés, à toute cette cuisine d'alchimiste dont Rem-

brandt nous apparaît comme le premier sorcier dans une apothéose de vapeurs rousses. L'étrange auteur de *Psyché d'Apulée*, d'*Ève et l'Avenir*, de *Rêve sur un gant*, de *Sauvetage de quelques victimes d'Ovide*, de la vie des Centaures dans les paysages primitifs et de tant de cauchemars et rébus symboliques apparus dans les fumées des cuivres en ébullition, est de la race des John Martin, Fuselli, William Blacke, et me semble avoir surtout passé, tout en restant inoubliablement personnel, par deux influences caractérisées, Alma Tadéma et nos romans naturalistes. C'est en pleine crise naturaliste que nous le trouvons ici. — *Une Mère*, trois scènes du dernier krach, cruelles et impersonnelles, en de navrants décors modernes très soulignés; la première, avec des travaux un peu maigres, un peu gauches, mais si sincères; la seconde solidement établie; la troisième, d'un effet noir trop patiemment obtenu par tailles égales. — *En flagrant délit*, à la façade d'une villa dans les marronniers, une jalousie soulevée montre le mari dont le fusil fume encore, un énorme vase cache l'amant tombé sur le perron et dont on ne voit que les jambes de Chérubin d'opéra-comique; la femme, les mains aux tempes, se roidit en une encoignure; c'est fait de rapportés, très soigné, très décoratif et par conséquent froid, avec intention sans doute, en somme bien curieux. — *Un meurtre*, dans un décor désolé de quai de la Sprée, la page barrée au haut par l'arc d'une charpente de fer, un encombrement d'un bon premier jet, nourri d'excellents détails, d'une facture franche et souple. — *Une démarche*, un louche fait-divers nocturne, insuffisant dans les noirs. — *Dans la forêt*, un habit, un chapeau une lettre au pied d'un arbre, tout obtenu par un lavage de taches sommaires. — Enfin, *Journées de Mars*, trois épisodes d'une émeute, traités dans une manière plus libre, d'une pointe plus sûre et plus grasse; le décor du premier, très curieusement pris, est un peu uniforme de ton, la partie claire et la partie pénombrée de la foule tranchées avec une variété un peu maigre; le second, la plus vivante de ces dix feuilles, les derniers défenseurs de la barricade, au crépuscule, brutalement et largement établi avec ses ombres furieusement campées dans la fumée, son kiosque affiché de bals, son clocher dans le ciel noir très lavé; le troisième, les déportés conduits à travers un paysage de nuit par des gendarmes à cheval, une lugubre vision bien détaillée et pleine d'impression, dans un effet de lune un peu piteux. — Tel est cet envoi qui a fait sensation dès l'ouverture. Je le répète, l'attrait inoubliable des œuvres de Klinger est avant tout, jusqu'ici, un attrait littéraire, et qui ne le connaîtrait que par ces *illustrations* le connaîtrait à peine. Cette crise naturaliste n'est probablement que passagère chez lui, il y aura gagné de voir plus vivant et avec une pointe plus enveloppante et plus

libre, et n'en reviendra que mieux outillé à ce qui est son génie propre, ses rêveries préhistoriques, païennes, mystiques, mondaines, humoristiques.

Si Plockorst n'était un nom connu, j'aurais oublié, comme non représentée, la peinture religieuse. *Les femmes au tombeau,* un Signol sans intérêt, et la *Vie de Jésus,* une série de quinze grisailles, des Bida pour paroissien. Autant que j'ai vu, on en est encore ici, et avec si peu de zèle, à la formule Flandrin-Overbeck. S'il est un pays où le prophète John Ruskin semblait ne devoir pas prêcher au désert, c'est bien celui de cette race aimée entre toutes par l'historien préraphaëlite Carlyle; pas un néophyte ne s'est encore levé. L'Allemagne a produit les plus grands mystiques de l'histoire; aucun d'eux n'était un visionnaire sensuel, et le plus grand de tous, Jacob Böhme, fut bon père de famille et parfait citoyen. C'est ici une vérité naturelle que l'Allemagne n'a été préservée du XVIII^e^ siècle français que grâce à son éternel fonds de mysticisme, et que, selon un mot connu, la religion est un amour de cœur — de raison serait plus juste — chez l'Allemand, et un amour de tête chez le Français. Quoi qu'il en soit, dans la débâcle de l'art catholique, nous avons ressaisi et mis en lumière le fonds humain des conceptions bibliques et des *légendes dorées;* je songe, au hasard, à la *Sainte Geneviève,* à l'*Enfant prodigue* de Puvis de Chavannes, à l'*Ismaël* de Cazin, et, dans un autre ordre de tempérament, au *Saint Cuthbert* de Duez. Au reste, la peinture religieuse a surtout fleuri chez les peuples les plus païens et au moment le plus païen de l'ère moderne, des fadeurs du Bernin aux atrocités espagnoles, et n'a rien à voir avec la foi pure.

La peinture d'histoire, assez terne en Allemagne, et n'ayant guère produit que des images Delaroche-Piloty ou autres, n'est représentée que par une vaste toile du Hongrois Brozik, qu'on tient pour le morceau capital du Salon, et qui nous montre comment dut se passer la *Condamnation de Jean Huss au Concile de Constance.* Cela rappelle Jean-Paul Laurens, moins la concision dramatique et technique, et le compatriote Munkacsy, par le travail à base de bitume, dans un jour d'église à lourds piliers. L'auteur a mis un certain frein à ses prodigalités coutumières en ces prétextes à déballage de garde-robes plus ou moins exactes. Il y a là une collection de bonnes études de physionomie, vivantes de la même émotion, trop mêlée cependant des inévitables faces de moines rablés, rasés, lippus, à yeux inquisiteurs. L'évêque en blanc, fulminant la sentence, est un bon morceau. Jean Huss, pâle et ascétique dans sa bure, rappelle un peu le Christ de Munkacsy. Le grand d'église, en rouge, à gauche, et les deux somp-

tueux magnats de Hongrie, à droite, se retrouvent, comme les riches piliers obligés de ces tableaux décoratifs, dans les *Envoyés de Ladislas* du même peintre, à la *National-Galerie* de Berlin. — Au demeurant, un genre assez monotone, sans conviction possible de sujet, et monotonement traité, bien qu'avec une incontestable habileté.

Peu de toiles militaires. Sadowa et Sedan n'ont donné ni un Detaille ni un Neuville. L'officiel Anton von Werner, Franz Adam, Bleibtreu et Kolitz, qui ne manquent pas de talent, n'ont rien envoyé. *Loigny, 2 décembre 1870*, de M. Hünten, une célébrité, est une grande toile maladroitement et péniblement remplie, lourdement peinte, froide, et ajouterai-je, si indifférent que cela soit, grossièrement entachée de chauvinisme, pour ne pas dire pire. L'artiste est d'ailleurs coutumier du fait. Berlin montre de lui un lourd panorama de Saint-Privat.

Nombre de portraits. Lembach, qui en a signé d'assez fouillés, mais où la sincérité est un peu trop remplacée par cette chaude patine rembranesque qui donne aisément le change sur la solidité d'une œuvre, n'expose pas. Deux seulement, du Belge Émile Wauters, sont d'un art intéressant et partagent avec le Brozik, soit pour leurs dimensions, soit comme étrangers de distinction, les honneurs du vestibule vitré. Une plage détrempée, un ciel pluvieux, la ligne sale de la mer avec un bout de vague écrasée; nerveusement campé sur un demi-poney aux formes pleines et fermes dans leur robe gris fauve, un boy à l'air décidé et maladif, en velours bleu, d'une main tenant les guides, de l'autre s'appuyant avec la toque sur l'arrière-train : bête et cavalier s'arrêtent tournant la tête vers le spectateur, tandis qu'un bull-dog les regarde, attendant, la cravache de son maître à la gueule. Grandeur nature; tout cela est large, clair, léger et, Dieu merci enfin, limpide; le dog est joliment campé, brossé d'un beau ton goudronné; la tête du poney est fine et charmante. Et, comme il y a plaisir à discuter devant une œuvre aussi sincère et dégagée, je dirai que, si la tête du petit cavalier est bien posée et pleine de caractère, elle est trop poussée, trop écrite, d'un ovale trop fait, elle a trop de valeur dans ce décor, et, trop impénétrable à l'air, n'est pas assez en limpide et vivante harmonie avec le reste. Quand on a la merveilleuse et simple idée de faire faire tableau à un portrait, n'est-ce pas un reste de préjugé, sous prétexte que l'important est avant tout le visage du modèle, de peindre ce visage dans l'étouffement de l'atelier, tandis que le reste est enlevé d'impression en plein air? Le second portrait, sans être en pleine atmosphère, est d'une note aussi sincère, aussi légitime. Debout, dans un coin de salon encombré, tapis, meubles, portières, tableaux, une femme au teint pâle et changeant, dans une pose lassée, en peignoir bleu à

courtes manches à jour, le bras droit allongé sur le haut dossier d'un fauteuil, l'autre retombant, les doigts écrasant un machinal accord au piano ; largement brossé, dans une gamme riche mais exsangue et fanée sans dessous pénibles et pédants, les chairs maladives en harmonie avec le satin bleu appâli et le reste, des roses pâles d'un délicat effet sur la poitrine pâle, et, malgré cet étalage de décor sans sacrifices, il se dégage du tout une très suggestive impression d'intimité.

Quelques célébrités. De Knaus, qui n'a pas de toile de genre, une dame en noir assise, bien porcelainée, mais d'une simplicité d'aspect, d'une particularité de physionomie assez expressives, fond nul. — De l'illustre Richter, qui fut élève de Léon Cogniet, deux portraits de femme : l'un celui de la comtesse Donhof, de la crème sans accent, remarquable sous aucun rapport, sans être nul. — De Gussow, qui a les sympathies de la jeune école et fait de bons élèves, trois portraits finement brossés, rappelant inférieurement Jacquet, tous trois léchés dans une même crème sympathique plus fraîche et plus tendre que nature, comme un teint dont l'artiste tiendrait boutique : tout, excepté de la chair ; qu'est-ce que c'est d'ailleurs que ces fonds froids, cirés comme une botte ou crépis comme un mur, où les beautés se découpent, glacées et rosées, comme sur une boîte à savons de prix ? — De Antoine de Werner, le pasteur Frommel, banalement ressemblant peut-être, mais en carton platement enluminé et noyé d'huile sur un insipide fond chocolat. — Plus, une série de médaillés d'antan qui, vraiment, n'ont rien d'intéressant.

Comme talents non encore consacrés : Jacobides, un portrait de M^me^ Gabriel Max, femme de Gabriel Max, peintre d'un talent fort original, mais qui n'a rien envoyé ; Dielitz, Lehmann, Fédor Encke, Bertier.

Point de nu ; l'école française demeure encore la plus victorieusement fidèle à cet éternel thème à maîtrises ; on le sait, et on ne manque pas de lui en faire une étiquette, non sans pudiques sous-entendus.

Passons au paysage. A la *National-Galerie*, comme au Salon et ailleurs, notre incurable vanité aurait trop beau jeu à de certaines comparaisons. Si nous pouvons répondre au grand reproche dont nos voisins n'ont jamais cessé de nous carctériser, en art comme en tout, — l'habileté consommée remplaçant la foi profonde, la conviction, l'amour du vrai, la spontanéité, tout en s'attribuant, eux, ces qualités, de droit divin, — c'est par cette unique École de grands poètes du Vrai, qui va de Troyon à Daubigny, et est en train de se renouveler dans une adoration de plus en plus profonde ou raffinée de notre sol. Cités parfois dans quelques comptes rendus, les noms qui font notre orgueil sont absolument

inconnus en Allemagne ; autrement, persister à nier la foi au vrai chez Rousseau, Millet, Courbet, Corot, et la spontanéité dans la crise qui nous a donné, entre autres, Monet et Sysley, et à les célébrer « dans la peinture la plus insipide et la plus maladroite de l'Allemagne [1] », serait par trop empiéter sur le domaine de la fatuité naïve qui, du moins, est tout nôtre, comme on sait. Non, l'Allemagne n'a pas encore produit un grand paysagiste, et, chose plus triste, musées et expositions y montrent une tiédeur, une désertion à l'égard de la nature natale qui vous arrachent ce mot de Courbet : « Ces gens-là ne sont donc nés nulle part ! »

Un des talents les plus célèbres, Hildebrandt, un élève d'Isabey qui a surtout transporté les papillotages romantiques de son maître dans les pays d'album où Ziem tire ses feux d'artifice, n'a rien envoyé. Oswald Achenbach, le plus populaire, n'a qu'un exemplaire de son immuable manière, chaude, poudroyante, agréable d'effet, de chanter l'Italie, et c'est assez. Son frère et maître, Andreas Achenbach, ne nous montre aucun de ses non moins connus et agréables chromos d'un tourmenté romantique et creux.

D'Albert Hertel, un des plus vrais tempéraments que j'aie vus ici, trois toiles : la plus grande, non une de ses meilleures, est une scène des côtes, sous un ciel d'orage, pleinement peinte et d'impression vivante, mais où un œil sincère, qui a le malheur d'être tout de suite mis en défiance par le *pittoresque*, découvre que les groupes de marins et de femmes sont d'un réalisme de lignes un peu convenu, qu'un brio de tons arbitraires, çà et là, nuit à l'impression de solidité générale, et qu'un certain pan de mer est un peu vide et lâché ; en revanche, le fond à droite, un village à toits rouges sur des falaises ocreuses, blafard sous ce ciel, est un beau morceau, d'un navrant et solide effet ; — une bonne vue de haute mer avec un paquebot fumant, d'un gris juste ; — une nature morte, un oiseau d'un beau blanc, grassement et savoureusement torché, qu'on a plaisir à déguster parmi toutes ces toiles artificielles et creuses. — A l'aquarelle, *Une ruelle à Salzbourg*, charmant fouillis de touches verticales, et *Une vue sur la grève d'Heringsdorff*, artiste et nette comme un Jacquemart.

Comme célébrités, quelques-unes par trop ternes laissées de côté : — Kameke, qui a du talent dans ses vues de plateaux et collines bien découpées et empâtées, est mal représenté cette fois ; — dans le même genre, Karl Ludwig fait regarder avec plaisir ses nappes grassement gazonnées à vol d'oiseau ; — OEder abuse du truc des papillotantes

1. Karl Hildebrand, *la France et les Français*.

raclures de palette éclaboussant un sous-bois pour y simuler le vibrant du soleil tamisé pompant une ondée; — Kirgberg est un sous-Butin un peu raide et froid; — enfin, une des bonnes toiles du Salon, *Un chemin dans les prés*, d'une verve assez solide, est signée Julius Jacob.

Quelques talents non consacrés : Müller-Breslau, une *Vue de vallée*, curieusement prise, bien bâtie, un tempérament d'avenir ; Petersen Angeln, un *Crépuscule* d'un délicat effet ; Julie Amberg, deux jolis coins choisis et interprétés avec un charme original ; Konrad Lessing, une bonne chose pleine de sincérité ; Irmer, un bon paysage du Hartz ; Wentscher, une marine d'un fin talent.

Le plus célèbre des animaliers, P. Meyerheim, l'auteur des neuf charmantes frises à la *National-Galerie*, d'une invention et d'un coloriage si frais, a ses habituels lions superbes, quoique un peu mous et lâchés parfois. On peut mettre à côté d'eux un petit lion, très-nerveusement brossé, de R. Friese dont une paire d'antilopes, à l'aquarelle, fait également bonne figure auprès de mauvais chimpanzés de Meyerheim. Krœner, une célébrité, montre toujours, dans ses cerfs et biches sous les pins, une science réelle, quoique peu variée, et surtout une grande habitude. Enfin de Koch, qui a étudié les chevaux en liberté dans les prés — tous roux — et les aime, un poulain malade, presque sentimental.

Comme nature morte, un bon melon de Hedinger et des fleurs de tapisserie d'un nom assez à la mode, Hermine de Preuschen.

Restent quelques envois intéressants, réservés, faute de mieux, sous la rubrique : genre.

Du plus grand nom de l'Allemagne, Adolph Menzel, une merveilleuse petite chose qu'on a passée ici un peu sous silence, et que je préfère absolument aux populaires images de sa première manière : *Voltaire à Sans-Souci, Frédéric donnant un concert de flûte*, etc. C'est un *Souvenir de Paris, 1868*, des gens en toilettes d'été, sous l'ombrage déjà rouillé d'automne de quelque jardin public; une merveille de grosse chaleur et de fraîcheur, d'air, de profond et de vie de tons et de lignes, tout d'impression. Je ne connais de Menzel que son petit *Départ du Roi pour la guerre de 1870* et son prodigieux *Une rue de Paris*, en ce moment à l'Exposition internationale de Munich, dans cette jolie note vivante qu'il considère peut-être, après tout, comme une petite débauche, un délassement à des œuvres plus sérieuses et plus écrites. Encore un ou deux préjugés à noyer dans la palette d'où sont sortis ces deux tableautins, et cet œil peu ordinaire y verrait clair. — Deffreger est peut-être aussi populaire que Knaus. Qui ne connaît une de ses scènes du Tyrol? En voici

encore une destinée à alimenter un beau commerce de photographies et de gravures, ce qui la juge déjà. Les physionomies, les costumes, les détails d'allures sont spirituellement rendus, l'anecdote est composée à souhait, et c'est proprement peint, bien que d'une façon ennuyeuse et dure. Cela s'appelle : *Un Tyrolien de salon*, et ce titre irait parfaitement au bas d'un portrait de cet artiste, qui, sorti de ces sujets, n'a plus rien d'intéressant, témoin son autre toile, un portrait-groupe de trois bambins.

La série des noms consacrés : J. Brandt, le virtuose connu des cosaques, des tartares, des scènes de village en Podolie, avec les petits chevaux et les costumes pittoresques, toujours de cette jolie verve, d'un pinceau gras à base de poussière ; c'est bien près d'être de la fabrique ; je connais de cet artiste, au musée de Cologne, une petite toile plus vue qu'à son ordinaire, et je regrette encore les *Cosaques éclaireurs* qu'il avait à Paris, en 1878. Gentz, le premier des orientalistes d'ici, lumière crue et dure empâtant les points aveuglants et laissant le reste à l'état timide ; une *Idylle en Thébaïde*, un nègre très distingué, offrant, en faisant les yeux blancs, des plumes de flamant à une jeune Nubienne non moins distinguée qui caresse un agneau florianesque à l'ombre des sphinx. Skarbina, un de ces éternels Italiens virtuoses-nés ; *Sur la digue*, agaçant comme un pseudo-impressionniste ; encore faut-il que la tache vive ; l'*Attente*, une jeune femme et un élégant se sont croisés sur la plage et hésitent à se retourner, plus fait et fort joli ; plus, à l'aquarelle, un Fortuny et deux bons portraits. Des scènes d'état civil de Bokelmann, observées, mais toujours d'un faire monotone et en deuil.

Puis, deux des meilleures toiles du Salon, deux fins Hollandais d'Harburger, qui forme, avec Oberlænder et Schlittgen, le trio artistique de ce curieux et parfois précieux journal les *Fliegende Blatter*. Une scène de la Réforme de Vogel, un peu figure de tapisserie, mais d'un tempérament original de coloriste. De Neal, *Cromwell chez Milton*, même originalité. De Schlabitz, une scène de tribunal, bonne d'intention, mais froide.

On pourrait, après une étude d'un de nos Salons, tirer de larges et légitimes conclusions sur l'art contemporain en France. Un essai de ce genre ici ferait crier à la « superficialité française » doublée de fatuité malveillante. D'une part, la centralisation artistique en Allemagne compte plusieurs foyers dont le plus brillant n'est pas la capitale ; de l'autre, qu'oser inférer, même aidé d'une sérieuse connaissance du Luxembourg berlinois, d'un Salon qui, au dire unanime, est exceptionnellement incomplet? Il est de fait que l'état-major n'a que médiocrement donné, cette année.

Et cependant, est-il faux que l'Allemagne, qui sent encore l'artificielle culture artistique d'une race neuve, n'est pas, en art, au premier rang des nations?

Les formules françaises et anglaises n'y sont point encore acclimatées; Fortuny, ce jeteur de poudre aux yeux, l'a jetée ici aux moineaux ; les formules exploitées sont les moins rares, les plus accessibles à une race non usée, répugnant à tout dilettantisme, point portée à l'art pour l'art, et qui, avec d'autres génies et malgré ses prétentions à les cultiver tous haut la main, n'a point le génie de l'œil.

Cet œil est essentiellement franc et froid, transparent et non travailleur de ce qu'il absorbe, point jouisseur ni curieux, bref point artiste.

N'ayant pas encore digéré le présent, en art, l'école allemande devra se surmener longtemps encore avant de nous donner une peinture de l'avenir, ou seulement des surprises comme celles auxquelles l'école anglaise nous fait assister depuis trente ans.

En somme, l'Allemagne a eu jusqu'ici deux grands penseurs au crayon, en fait de peinture ; pour compter, il faudrait qu'elle eût à son actif au moins une interprétation personnellement optique de la vie.

Cependant, s'il est ici un article de foi, confirmé d'ailleurs par les plus impartiaux observateurs allemands à l'étranger, c'est que l'Allemagne n'est inférieure à aucune nation en art, tandis que nous subissons, — depuis une douzaine d'années, — une décadence intellectuelle et morale. Les journaux, qui tiennent leur public au courant des moindres crises de nos modes, notre traditionnel monopole, ne lui apprennent pas sérieusement nos grands noms. Hors Meissonier, Detaille et Neuville, et peut-être Courbet, — à cause de la colonne, — comme autrefois, hors Delaroche et Horace Vernet, ce public ne sait rien de nous. Et, dans les ateliers, on n'en soupçonne guère plus.

Ce qui n'empêche pas que notre art ne soit jugé avec une désinvolture aussi imperturbable que quotidienne sous l'étiquette grossière et creuse de réaliste.

Que répondre?

P. S. Voici les récompenses du Salon de Berlin : la grande médaille à Siemering, à Wauters et à l'architecte viennois Ferstel, dont j'apprends la mort ; la petite médaille à Karl Ludwig, à Vogel, à Max Klinger, à Dielitz.

L'Exposition internationale de Munich vient d'ouvrir, à peine à moitié aménagée.

JULES LAFORGUE.

L'EXPOSITION D'AMSTERDAM

A MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

Mon cher ami,

Vous me demandez de vous renseigner sur la grande solennité internationale qui attire en ce moment les étrangers sur les bords de l'Amstel, et je m'empresserais de le faire avec tout le détail possible, sans le court temps depuis lequel je suis en Hollande et l'étonnante complexité de cette exhibition. Mais il me semble que ce serait beaucoup se hasarder que de se permettre, après trois jours coupés d'occupations nombreuses et pressantes, un jugement définitif sur l'art et l'industrie de cinq ou six nations. La seule chose que je puisse faire aujourd'hui, c'est d'essayer de tracer hâtivement un aperçu général, une vue d'ensemble; ne m'en veuillez donc pas si je remets l'étude que vous me demandez à un courrier plus ou moins prochain.

Aujourd'hui donc je me bornerai à constater que l'Exposition d'Amsterdam, quoiqu'elle soit seulement une entreprise privée, est fort réussie. Les bâtiments qui la renferment sont situés dans un vaste terrain qui, il y a un an à peine, était encore une herbeuse prairie et autour duquel commence à s'élever une ville nouvelle, dont les rues bien alignées ne tarderont pas à aller rejoindre celles qui ont pris naissance autour du Vondelspark.

La façade de l'Exposition est précédée par un gigantesque bâtiment construit en briques et en pierres, avec une énorme toiture en ardoise. Ce premier bâtiment est appelé à devenir le musée royal et à remplacer cette incommode Trippenhuis, contre laquelle nous avons si longtemps et à tant de reprises protesté.

Ce musée, réclamé, désiré, attendu avec une fébrile impatience, a une grande tournure; sa vaillante façade mire ses lignes austères dans les eaux odorantes du *Singel*. C'est une fort belle bâtisse; le seul défaut que je lui découvre, c'est de ne ressembler que médiocrement à un musée. Elle n'a pas le caractère de son emploi; ce pourrait être aussi bien un ministère, une grande administration, un établissement charitable; sauf cela, ses belles proportions font bonne et honnête figure à la place qu'on lui a choisie. Quant à l'intérieur, il n'est pas encore achevé et on ne le visite pas.

Derrière cet énorme monument se dresse la façade de l'Exposition, façade dessinée par un de nos compatriotes, le peintre Motte. Vous avez pu en voir l'*élévation* au

Salon de cette année. Il vous suffira de savoir que, contrairement à ce qui arrive généralement, l'exécution produit meilleur effet que le dessin.

Si cette façade manque un peu d'élégance, elle se sauve par le grandiose. Les éléphants colossaux y jouent un rôle considérable; on y voit Diogène, Alexandre, d'autres personnages encore, beaucoup de palmes, beaucoup de masques, une grande quantité de rinceaux, et cela se termine, au centre, par une grande draperie en zinc peint simulant un gigantesque cachemire.

Cette façade fort extraordinaire donne accès dans les galeries de l'Exposition, où les nations qui ont pris part à ce grand concours se succèdent en bon ordre. La Néerlande occupe la tête; la Belgique vient ensuite, et cela se continue de la sorte pour finir par l'Allemagne que précède la France. Tous les autres pays se trouvent logés dans l'entre-temps.

Les industries d'art, comme cela était naturel, ont la place d'honneur; ce sont elles qui avoisinent la nef centrale. Grâce à cette heureuse disposition, cette nef a un air de fête et présente un intérêt tout exceptionnel.

Si quelque esprit morose venait vous dire que nos industries d'art courent des risques graves, que le sceptre du goût vacille entre nos mains, que les étrangers nous rejoignent à grands pas et sont près de nous distancer, n'en croyez rien. Nous gardons notre avance. Bien que nos fabricants n'aient pas (généralement parlant) fait de grands efforts en vue de l'Exposition d'Amsterdam, ils conservent cependant une supériorité incontestée, si bien reconnue, même par nos concurrents les plus acharnés, que le juré allemand de la classe 24 (ameublement) déclarait hier, en public et devant tous ses collègues, que « la section française est le bouquet de l'Exposition! »

La vérité est que la Belgique et la Hollande surtout ont, depuis cinq ans, réalisé de très grands progrès. Elles ont profité de nos leçons, autant qu'il leur était possible, elles nous prennent pour exemple; mais aucun de leurs industriels n'a la prétention d'entrer en concurrence avec nous, de lutter avec nos grandes maisons françaises; et il y a même quelque chose de touchant dans la piété avec laquelle ils contemplent les ouvrages de nos artisans d'art, dans l'admiration avec laquelle ils analysent les œuvres de Fourdinois, de Beurdeley, de Barbedienne, de Dasson, de Christofle, de Froment-Meurice et de tant d'autres.

L'Allemagne, elle, essaye par d'autres voies d'atteindre à une perfection dont elle est encore très éloignée. Sur les bords de la Sprée, on s'est constitué une sorte de style Renaissance qui n'est pas sans cachet. Mais les ouvrages produits sont communs, insuffisants comme exécution, défectueux comme terminaison; c'est seulement par le bon marché que nos voisins parviennent à séduire l'acheteur, — j'entends l'acheteur doué de quelque goût et de quelque initiation artistique, car, pour les autres, ils se laissent captiver par les défauts mêmes de ces ouvrages imparfaits.

Encore, si je suis bien renseigné, cette qualité persuasive du bon marché serait à la veille d'être atténuée d'une façon singulière. Les grèves sévissent en ce moment dans l'ébénisterie allemande, et si l'on mène moins grand bruit à leur occasion qu'on ne le fait chez nous, les fabricants et les ouvriers ne sont guère moins éprouvés qu'en France.

Vainqueurs sur le terrain des arts industriels, nous le sommes également dans le domaine des beaux-arts.

Ces derniers sont abrités dans un palais spécial, de proportions moins vastes et moins confortables que leurs frères de l'industrie. La France et la Belgique sont très

abondamment représentées dans ce domaine; la France, comme nombre, est encore mieux fournie, en peintres du moins, car la sculpture est rare.

Peut-être aurions-nous gagné à ce que les tableaux fussent moins nombreux et plus choisis. Il ne m'a pas paru que l'administration ait eu la main très heureuse et que les multiples ouvrages envoyés appartiennent tous à ce qu'on est convenu d'appeler le dessus du panier.

C'est le portrait de Puvis de Chavannes, par Bonnat, qui tient la place d'honneur; la grande attraction comme nouveauté réside dans deux tableaux inédits de M. Bastien-Lepage. Somme toute, beaucoup de toiles honnêtes et des chefs-d'œuvre en très petite quantité.

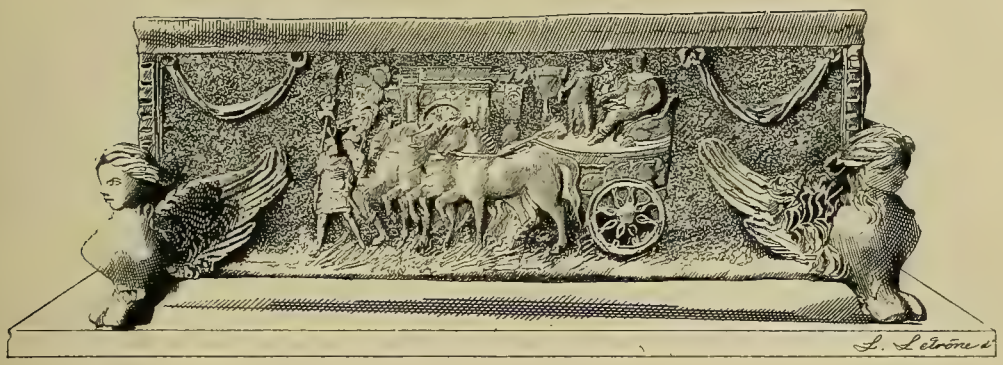
Mais, je l'ai dit en commençant, il y aurait imprudence à se prononcer d'une façon définitive; aussi vaut-il mieux que je termine par une nouvelle capable d'émouvoir nos lectrices.

Le gouvernement néerlandais, en nommant le jury des beaux-arts, a rompu avec un usage aussi ancien qu'inexplicable. Il a compris, parmi les jurés hollandais, un artiste femme. C'est M^lle^ Thérèse Schwartze, dont la *Gazette* a eu plusieurs fois à parler, qui a été l'objet de cette distinction, — distinction fort bien placée du reste, car la sympathique artiste est aussi recommandable par l'élévation de son caractère que par la distinction de son talent.

HENRY HAVARD.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1123]



LE BARON CHARLES DAVILLIER

ET

LA COLLECTION LÉGUÉE PAR LUI AU MUSÉE DU LOUVRE

I.

Le 1er mars 1883, le monde des érudits et des amateurs a fait une perte bien sensible : un éminent collectionneur parisien lui a été subitement enlevé. La mort si rapide du baron Davillier n'a pas seulement ému douloureusement les nombreux amis qu'avaient attachés à ce galant homme les qualités les plus délicates du cœur et de l'esprit. La presse, par des regrets unanimes immédiatement exprimés, a montré en même temps la place considérable qu'occupait dans l'opinion publique le savant qui venait, avant l'heure, de disparaître au moment où il était dans toute la force de son talent et dans le plein exercice de son activité.

Le baron Jean-Charles Davillier naquit à Rouen le 27 mai 1823. Petit-

fils d'un gouverneur de la Banque de France, il aurait pu se faire, par ses relations, une grande position dans le monde de l'argent; mais il n'avait pas hérité des aptitudes spéciales qui ont assuré à sa famille une légitime et honorable réputation dans la haute finance et dans l'industrie. Après un effort loyalement tenté, après s'être convaincu qu'il n'aurait jamais la vocation de financier ou d'industriel, Charles Davillier résolut de consacrer sa vie aux études vers lesquelles il se sentait porté. Très heureusement doué par la nature, ayant reçu de naissance l'instinct spécial du collectionneur, il ne voulut pas se borner, comme tant d'autres, à ne demander aux arts que des jouissances intelligentes et des distractions raffinées. Esprit observateur et d'une rare sagacité, il ne se livra pas à l'art et à la curiosité en simple *dilettante*. Dès le début, il s'appliqua à mettre à la disposition de ses goûts d'amateur la science consommée d'un érudit et les hautes vues d'un historien.

Pendant près de trente ans, Charles Davillier parcourut presque toutes les contrées de l'Europe, principalement l'Espagne et l'Italie, visitant les musées et les églises, butinant dans les archives et les bibliothèques, recueillant pièce à pièce, dans des conditions exceptionnellement avantageuses, la plupart des objets de sa collection. Après chaque voyage, le nomade amateur rentrait au logis riche des dépouilles glanées ou conquises le long du chemin, plus riche encore en fécondes observations.

C'est ainsi qu'il assit sur des bases solides, par la méthode la plus rigoureusement scientifique, la remarquable doctrine qui avait fait de lui un arbitre et un maître indiscutés en matière de curiosité.

Davillier attendit longtemps avant d'écrire. Modeste et prudent, il ne prit la plume que lorsqu'il se sentit sûr de lui. Dédaigneux des travaux de simple vulgarisation, il estimait que ce n'est pas en savoir assez que de ne pas pouvoir ajouter à la science des autres, et il aimait les sujets où tout fût à découvrir. Les problèmes difficiles l'attiraient. Il étudia ainsi, une à une, quelques-unes des branches les moins connues de la curiosité, et il coordonna dans de substantielles monographies le résultat des enquêtes qu'il ouvrait au cours de ses voyages ou la somme de renseignements qui découlait de ses lectures et de ses vastes dépouillements d'archives. Il débuta par une *Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques*. Paris, 1861, in-8°. Ces faïences avaient été jusque-là confondues avec les produits de la céramique italienne. Le mémoire, justement remarqué, et dont la *Gazette des Beaux-Arts*[1] a signalé la première les ingénieuses conclusions, a établi d'une façon péremptoire

1. T. XIII, p. 265-284.

la provenance, désigné les lieux de fabrication et défini le caractère de la majolique espagnole. Au milieu d'un article inséré en 1865, ici même[1], sous le titre *Niculoso Francisco, peintre céramiste italien, établi à Séville* (1503-1508), l'auteur a complété l'étude des rapports qui existèrent entre les deux péninsules dans l'art spécial du potier. Il publia presque en même temps une *Histoire des faïences et porcelaines de Moustiers, Marseille et autres fabriques méridionales*. Paris, 1863, in-8°. C'est un chapitre important des annales d'une industrie française dont l'organisation et le développement sont retracés à l'aide de documents positifs. La *Gazette des Beaux-Arts* a analysé cet excellent travail dès son apparition[2]. Fidèle à ce début, Davillier ne cessa de porter toute sa vie un vif intérêt à la céramique. Il publia encore sur cette matière préférée les deux ouvrages suivants : *La Faïence*, poème de Pierre de Frasnay, suivi de *Vasa faventina, carmen, 1735*, avec une introduction sur les prix de la faïence et sur sa place dans la curiosité aux siècles derniers (Paris, 1870, in-8°); et *les Porcelaines de Sèvres de M^me^ du Barry*, d'après les mémoires originaux de la manufacture royale; avant-propos et notes sur le prix des porcelaines de Sèvres au XVIII^e^ siècle (Paris, 1870, in-8°). Il avait réimprimé, en le faisant précéder d'un avant-propos, l'*Essai sur l'art de restaurer les faïences, porcelaines*, etc., de P. Thiaucourt. Paris, 1865, in-12. Son dernier ouvrage était encore consacré à lacéramique. En voici le titre : *Les origines de la porcelaine en Europe, les fabriques italiennes du* XV^e^ *au* XVI^e^ *siècle*, avec une étude spéciale sur les porcelaines des Médicis. Paris, 1882, grand in-4°. C'est une très remarquable et très savante monographie, où une branche presque inconnue de la curiosité, représentée par de rarissimes objets, est traitée d'une manière définitive.

L'art du mobilier au XVIII^e^ siècle avec ses suprêmes élégances, la curiosité et son personnel à la même époque avaient piqué l'attention de Davillier. Il interrogea avec persistance cette période de l'art, que son apparente frivolité ne doit pas soustraire aux investigations de la science. Il substitua des faits précis et des appréciations raisonnées aux éloges dithyrambiques dont les arts décoratifs des règnes de Louis XV et de Louis XVI avaient été précédemment l'objet de la part de leurs admirateurs. De cet examen sortirent les livres et les opuscules suivants : *Le Cabinet du duc d'Aumont et les amateurs de son temps*, catalogue de sa vente, avec les prix, les noms des acquéreurs, trente-deux planches

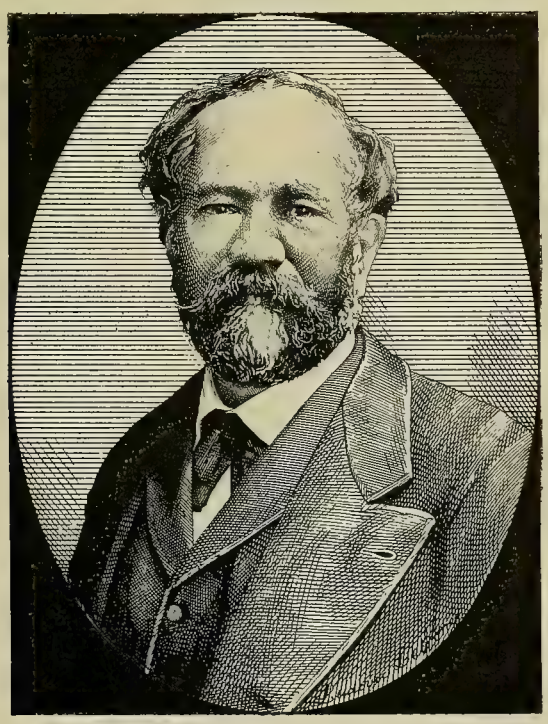
1. T. XVIII, p. 217-228.
2. T. XV, p. 250-267, 360-376.

d'après Gouthière, accompagné de notes et d'une notice sur Pierre Gouthière, sculpteur et ciseleur du roi. Paris, 1870, in-8°; — *Une vente d'actrice sous Louis XVI*, Mlle Laguerre, de l'Opéra; son inventaire, meubles précieux, porcelaines de Sèvres, cristal de roche, etc., avec une introduction et des notes. Paris, 1870, in-8°; — l'*Antiquaire*, comédie en trois actes (1751), précédée d'une étude sur les curieux dans les pièces de théâtre. Paris, 1870, in-8°; — l'*Amateur*, comédie en un acte, 1866, précédée d'un avant-propos. Paris, 1870, in-8°; la *Vente du mobilier du château de Versailles pendant la Terreur*, documents inédits. Paris. 1877, in-8°. Cette plaquette est la réimpression d'un article publié par la *Gazette des Beaux-Arts*[1]. Une rapide excursion dans le domaine de l'histoire de la tapisserie française au commencement du XVIIIe siècle inspira aussi à Davillier une curieuse notice intitulée *Une manufacture de tapisserie de haute lisse à Gisors, sous Louis XIV*, documents inédits sur cette fabrique et sur celle de Beauvais. Paris, 1876, in-8°. Cet art industriel avait provoqué de bonne heure son attentive sympathie, et il avait réuni dans son cabinet, comme on le verra plus loin, de très-remarquables produits de la peinture en matières textiles. Étendant le domaine plus spécial de ses recherches, il rédigea pour les *Maîtres ornemanistes* de M. Guilmard (Paris, 1880, in-4°) une concise et savante introduction.

Si le baron Davillier avait voyagé presque partout en Europe, une prédilection marquée le ramenait toujours vers l'Espagne, qu'il connaissait à fond, où il comptait de nombreux amis et dont il parlait très purement la langue. Il écrivit, sur ce pays, un ouvrage, devenu populaire sous ce titre : *L'Espagne* (Paris, 1874, in-4°), et qui parut d'abord dans le *Tour du Monde*; le livre a été illustré par Gustave Doré. Aux qualités nouvelles de conteur dont il a fait preuve dans ce pittoresque récit de voyage, l'auteur n'a pas manqué de joindre sa compétence habituelle en matière d'œuvres d'art, et sa perspicacité reconnue d'amateur. Le chapitre 28 est intitulé : « La curiosité au point de vue des objets espagnols. — La vente des bijoux de Notre-Dame del Pilar. — L'orfèvrerie. — Les armes et le travail du fer. — La céramique et la verrerie. — La sculpture. — L'ameublement. — Les tissus. — Les miniatures et la gravure. — Les amateurs. » Il était donc naturel que certains arts espagnols, trop inconnus jusque-là, sollicitassent plus spécialement sa plume et attendissent de lui qu'il justifiât, par quelques révélations, les hommages qu'il leur rendait en les plaçant tout d'un coup en pleine lumière. Cette espérance n'a pas été déçue. Sans compter le traité sur les faïences his-

1. T. XIV, 2me période, p. 146-156, 451-457.

pano-moresques, Davillier a consacré à l'Espagne les publications suivantes : *Mémoires de Velazquez sur quarante et un tableaux envoyés par Philippe IV à l'Escurial*, avec introduction, traduction, notes, et un portrait de Velazquez gravé par Fortuny. Paris, 1874, in-8°; *Notes sur les cuirs de Cordoue*, guadamaciles d'Espagne. Paris, 1878, in-8°; *Les Arts décoratifs en Espagne*, travail entrepris à propos de l'Exposition



PORTRAIT DU BARON CH. DAVILLIER.
(D'après une photographie.)

du Trocadéro, et qui parut d'abord dans l'*Art*[1]. Paris, 1879, in-8°, — *Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne au moyen âge et à la Renaissance*[2].

Nous nous arrêterons un moment sur ce dernier et important ouvrage.

1. T. XVII, 1879, p. 49-72.

2. *Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne au moyen âge et à la Renaissance, documents inédits tirés des Archives espagnoles; dix-neuf planches gravées à l'eau-forte d'après d'anciens dessins de maîtrise,* dessins dans le texte par Fortuny, Édouard de Beaumont, Madrazo, etc. Paris, A. Quantin, 1879. 1 vol. in-4° de VI-286 pages.

Il mérite en effet une analyse qui montrera comment étaient conçus les travaux du baron Davillier.

L'Espagne a été de tout temps le pays de métaux précieux et la patrie prédestinée de l'orfèvrerie. L'auteur trace d'abord un historique des développements de cet art en Espagne. Il signale les époques de progrès et de décadence depuis les plus anciens témoignages jusqu'au XVII^e^ siècle. Chemin faisant, il traite de la constitution des corporations d'orfèvres, des lois qui régissaient ces associations et de la situation politique et sociale faite à leurs membres. A l'aide de descriptions contemporaines, il nous transporte dans la boutique d'un praticien, nous fait assister aux fontes innombrables qui ont épuisé les plus beaux et les plus vieux trésors et détruit les plus nobles spécimens de l'art étudié par lui. Il a patiemment relevé, dans d'anciens inventaires, la description de quelques objets que nous possédons encore ou dont nous connaissons les similaires. Il nous fournit ainsi, sur ces objets, des indications certaines de date, de provenance et de destination. Enfin il donne une liste chronologique — accompagnée de notices biographiques souvent étendues — de tous les orfèvres espagnols dont il a rencontré le nom dans les documents ou dont il a déchiffré la signature ou le monogramme sur des œuvres d'art. Cette liste est fort longue, bourrée de faits, gonflée de dates et de renseignements graphiques. Des planches gravées en taille-douce reproduisent des dessins exécutés et signés par un grand nombre d'artistes du XVI^e^ siècle, pour satisfaire aux exigences d'un règlement d'administration publique. Si les archives trop fermées de l'Espagne n'eurent pas de secrets pour le baron Davillier, l'auteur ne connut pas moins bien les trésors des églises de la péninsule ibérique, ses musées et les pièces d'orfèvrerie sorties de son territoire et dispersées dans les collections publiques et privées de l'Europe. Documents et monuments lui étaient également familiers et s'éclairaient réciproquement dans son esprit et sous sa plume. De cette confrontation perpétuelle des uns et des autres, de cette méthode excellente et scrupuleusement scientifique, résulte la création d'un certain nombre d'étalons et de types caractéristiques; ce sont les bases d'un criterium sérieux. A l'aide de ces types soigneusement déterminés et élucidés, on pourra désormais dater et attribuer avec certitude un grand nombre d'objets appartenant à l'art espagnol du moyen âge et de la Renaissance. L'histoire générale de l'art dans tous les pays profitera elle-même beaucoup de ces recherches raisonnées et de ces renseignements positifs. Le baron Davillier a fait à la fois œuvre d'artiste et œuvre d'érudit. Son livre, beau à voir et intéressant à lire, est de ceux qu'il sera toujours utile de consulter.

Au moment de sa mort, Davillier composait encore une histoire de la verrerie espagnole d'après les documents inédits, et il préparait une seconde édition de son *Histoire des faïences hispano-moresques*. L'art moderne de l'Espagne ne l'avait pas non plus trouvé indifférent. Des relations l'unissaient aux premiers artistes de ce pays, qui se firent souvent ses collaborateurs. Le plus célèbre d'entre eux, Fortuny, fut son intime ami et, quand le peintre mourut prématurément, Davillier paya à sa mémoire un généreux tribut de regrets [1].

L'Italie eut aussi une bonne part dans les travaux du baron Davillier. La majeure partie des objets de sa collection sont italiens. Il a écrit sur la porcelaine florentine des Médicis un mémoire magistral dont nous avons déjà parlé. Il préparait sur les verres églomisés et sur les émaux peints italiens deux études que la mort est venue interrompre.

II.

Les ouvrages de Charles Davillier sont inséparables de sa collection, ou, si l'on veut, cette collection raconte et commente sa vie d'érudit. De tous les objets dont il a si bien disserté, de tous les genres de curiosité qu'il avait étudiés avec amour, Davillier possédait chez lui d'importants spécimens. C'était peu, pour lui, de connaître, dans chaque série, les principaux monuments répandus de tous côtés ; il avait voulu s'entourer de quelques-uns de ces monuments eux-mêmes, sur lesquels il aiguisait en quelque sorte sa clairvoyance et qu'il avait toujours sous la main pour appuyer la démonstration qu'un ami ou un disciple venait lui demander. La collection de la rue Pigalle, qui renferme tant de chefs-d'œuvre, ne visait pas uniquement, comme beaucoup d'autres, à être une réunion de raretés ou d'œuvres hors ligne, un abrégé de musée organisé pour l'étonnement du visiteur. Davillier dédaignait la mise en scène. Il faisait à ceux qu'il recevait l'honneur de les prendre pour des connaisseurs et pour des savants. Il les introduisait avec affabilité et courtoisie dans l'arsenal des pièces justificatives qui lui servaient à établir l'histoire de certains arts à l'aide de spécimens de choix. On peut dire que, sans aucune prétention pédante, le cabinet de Davillier, dans son charmant pêle-mêle, ressemblait

1. *Atelier de Fortuny, œuvre posthume, objets d'art et de curiosité,* avec des notices en collaboration avec MM. Éd. de Beaumont et A. Dupont-Auberville. Nombreux dessins d'après Fortuny. Paris, 1875, in-8°.

Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance, avec 5 dessins inédits en fac-similé et 2 eaux-fortes originales. Paris, 1875, in-8°.

à un laboratoire scientifique beaucoup plus qu'à une galerie d'apparat. Aucun objet n'avait de place fixe, consacrée, inévitable. La constante mobilité des pièces permettait tous les rapprochements. Éparses sur les tables, elles provoquaient l'examen des doigts et de l'esprit. On ne traversait pas la galerie sans apprendre quelque chose, et, à chaque pas, l'admiration forçait le visiteur surpris à s'arrêter. Hommage flatteur, que, dans trop de collections, les œuvres d'art ne méritent pas toujours par elles-mêmes, mais qu'elles doivent surtout à la place qu'elles occupent dans une disposition habilement combinée et à une certaine mise en vedette qui affiche leurs prétentions et les désigne fatalement au regard!

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.
(Terre cuite de l'école florentine. Commencement du XVe siècle.)

Il serait impossible, sans disposer d'un espace que nous n'avons pas, de décrire en détail ou même d'analyser sommairement toutes les séries d'objets d'art qui composent la collection Davillier. Aussi bien la libéralité de son propriétaire, qui prêtait abondamment à toutes les expositions rétrospectives, a-t-elle fait connaître déjà un grand nombre de petits monuments. Beaucoup d'entre eux ont été gravés et signalés, comme il convenait, aux lecteurs de la *Gazette* dès leur première apparition en public. Nous bornant à indiquer dans chaque classe les objets principaux, nous insisterons seulement sur ceux qui, en raison de leur nature peu transportable, sont les moins connus des visiteurs des expositions rétrospectives, c'est-à-dire sur les monuments de la sculpture.

Terre cuite. — La série s'ouvre par un petit groupe plein de caractère, la *Vierge et l'Enfant Jésus*. Cette sculpture, d'un sentiment profond et sauvage, d'un goût rude et âpre comme quelques ouvrages des contemporains d'Orcagna, semble s'inspirer dans sa brutale énergie de certaines parties de l'autel de marbre d'Or San-Michele. L'œuvre relève presque uniquement de l'art du moyen âge italien et n'annonce, par au-

cun signe, les temps qui doivent succéder. Ce rôle de précurseur, un buste à mi-corps de la Madone est là pour le remplir et se charger de relier matériellement à nos yeux le passé à l'avenir. C'est un monument

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

(Terre cuite de l'école italienne. Première moitié du XV^e^ siècle.)

qui nous fera sentir la transition du rigide et sévère style gothique, développé par l'école de Pise, au style souple et gracieux de la première Renaissance. La Vierge aux mains longues et fines, aux gros yeux à fleur de tête, aux longs cheveux déroulés sur son manteau peint en bleu, s'essaye à la grâce et n'aboutit qu'à se donner une attitude prétentieuse et un peu guindée. Les premiers primitifs en peinture n'ont pas procédé

autrement. Cette sculpture, que des amateurs superficiels auraient dédaignée en se croyant habiles, a été judicieusement recueillie par Davillier. C'est ainsi que sculptaient quelques-uns des contemporains de Neri di Bicci et de Jacobello del Fiore. La pièce, indifférente au point de vue de l'esthétique transcendante, est un jalon précieux pour l'histoire. Elle montre en même temps dans quel esprit le collectionneur a formé son cabinet, suivant, pas à pas, à l'aide de monuments caractéristiques, les évolutions de l'art et éclairant, par des exemples heureusement choisis, ses plus mystérieuses transformations. Nous touchons enfin à l'épanouissement de la Renaissance. Une jolie esquisse, librement traitée, représentant un concert d'anges, nous fait voir ce que l'art devient dans l'École des della Robbia, en même temps qu'une Vierge debout, émaillée de blanc et de bleu, rappelle l'immense industrie plastique développée en Italie par l'atelier de cette famille. Une épreuve de la *Madeleine ravie au Ciel par des anges*, sujet d'une grâce exquise dans les têtes de chérubins et déjà connu par deux exemplaires possédés, l'un par le South-Kensington Museum [1], l'autre[2], par la duchesse Enrichetta Caëtani di Sermoneta, nous met en présence d'une œuvre sortie de l'école florentine et digne de Benedetto da Majano. Enfin, un buste d'homme de la fin du XV^e^ siècle nous initie à l'art du Nord de l'Italie, et nous fournit un remarquable spécimen de la plastique vénitienne. Les portraits sculptés en terre cuite, à Venise, au XV^e^ siècle, sont fort rares. Comme pièce analogue, il n'y aurait à citer immédiatement que le buste vénitien de terre cuite du Musée de Berlin [3]. Le buste du cabinet Davillier a été très habilement dessiné par Jules Jacquemart [4].

Pierre. — Quelques monuments à signaler, quoique la pierre n'ait pas été la matière de prédilection des écoles de sculpture dont Davillier avait, de préférence, recueilli les ouvrages : La Vierge vue à mi-corps, la tête couverte d'un voile, soutient de ses deux mains et presse contre sa poitrine l'enfant Jésus endormi. A droite et à gauche de la Vierge, une tête de chérubin. Ce bas-relief, comme on en peut juger par un dessin, est une œuvre d'un style grave, émanant de l'école ou de l'influence de

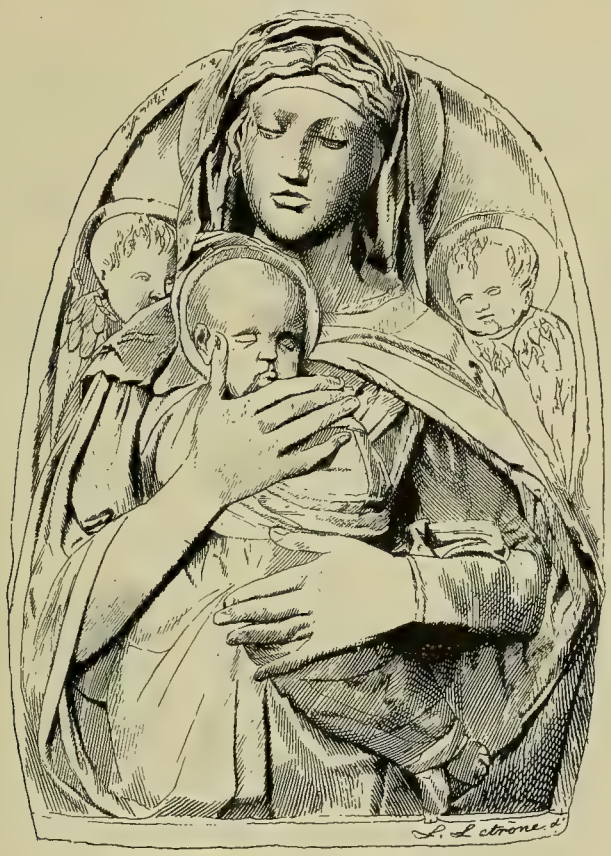
1. N° 7605.

2. Exposé en 1880 à Florence, à l'exposition de la Société Donatello, sous le titre « Bassorilievo in terra cotta di delicata fattura, opera attribuita a Donatello, » p. 86 de la notice de l'Exposition.

3. Wilhelm Bode. *Italienische Portrait sculpturen des XV Jahrhunderts in den Königlichen Museum zu Berlin*, p. 25.

4. *Histoire du Mobilier*, par A. Jacquemart, p. 339; gravé également dans la *Notice sur le baron Davillier*, par M. Eudel, p. 33.

Donatello. L'attitude de la Vierge est pleine de dignité. Elle porte l'enfant Jésus avec fierté et l'étreint avec une tendre sollicitude. Les mains sont d'une admirable souplesse et d'une grâce charmante. La pièce a malheureusement un peu souffert dans la bouche qui a dû être retouchée. Un



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

(Bas-relief en pierre de l'école italienne. XVe siècle.)

autre bas-relief de pierre grise ou noire, *pietra serena* ou *lavagna*, a encore pour sujet la Madone et date de la même époque. Un roi de pierre blanche, sculpté au XVe siècle et revêtu du costume usité sous Charles VII, représente l'art français. La statue n'est pas d'une grande finesse d'exécution, mais fort intéressante par les détails de l'habillement.

MARBRE. — Le premier monument à nommer est d'un caractère archaïque très prononcé. La Vierge, drapée à l'antique, assise sur un siège

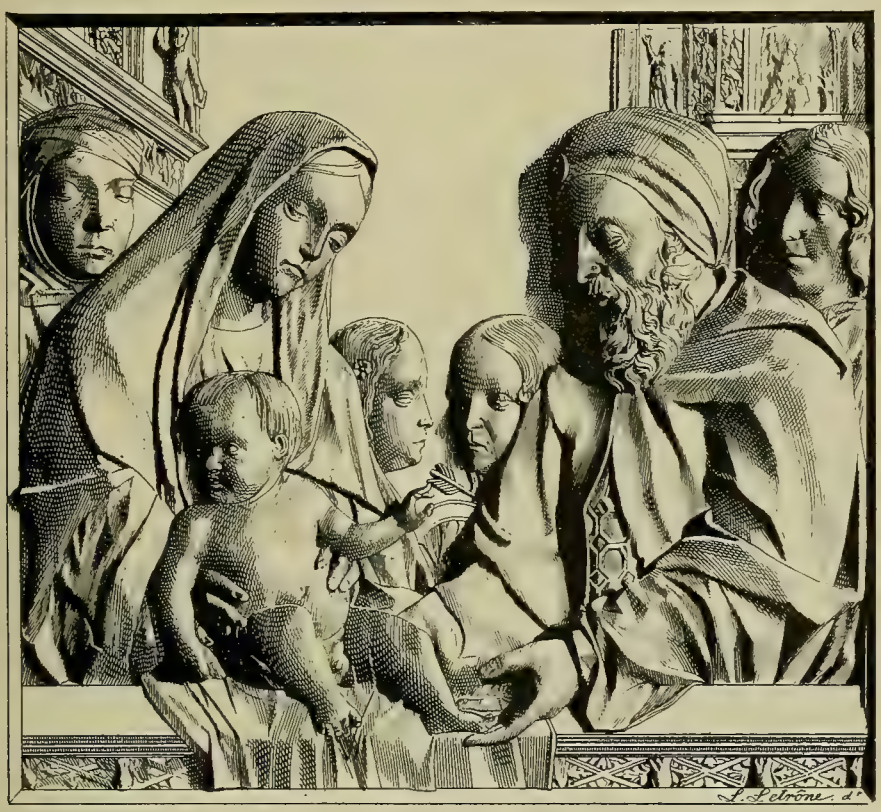
garni d'un lourd coussin, les pieds posés sur le *scabellum*, tient sur ses genoux l'enfant Jésus bénissant. Cette image est empreinte encore de la manière antique et procède d'une école conservant le style traditionnel, bien qu'elle ne rappelle pas exclusivement le style grec de Byzance. Il me paraît très difficile de la dater avec sûreté. On peut cependant affirmer qu'elle nous représente le type consacré à la Mère de Dieu par l'iconographie religieuse de l'Italie avant les modifications apportées par l'école gothique. Le Christ enfant qui surmonte le retable sculpté par Desiderio da Settignano pour l'autel du Sacramento, à Saint-Laurent de Florence, a provoqué de nombreuses imitations dès le XV^e^ siècle. Une de ces imitations, due à quelque artiste contemporain du maître et malheureusement bien éprouvée par des accidents, a été recueillie par le baron Davillier. Le piédestal, trouvé isolément, ne fait pas partie de la sculpture. C'est un agréable spécimen de l'art du portraitiste au XV^e^ siècle que ce fier profil de jeune homme dont nous donnons une reproduction. Il a été acheté à Milan. Un médaillon de femme, la tête coiffée de bandeaux de cheveux ondés, d'un travail plus dur, émane vraisemblablement d'une école du nord de l'Italie. Nous signalons enfin, dans cette série, un bas-relief représentant un buste d'empereur romain, la tête laurée, largement traité. C'est un morceau très décoratif de la fin du XV^e^ siècle ou du commencement du XVI^e^. Au bas de ce portrait de fantaisie on lit cette légende : HADRIANUS AUGUSTUS. La cuirasse est couverte d'un riche motif d'ornement.

Bois. — Nous passerons sans insister sur une bonne série de sièges, de bahuts et de coffres du XVI^e^ siècle, sur un magnifique soufflet historié de la même époque[1], pour arriver de suite à un bas-relief de grandes dimensions dont le sujet est la *Présentation au Temple*. Ce panneau, tout rempli du style des Bellini, est à cataloguer parmi les meilleures œuvres de l'école vénitienne de la fin du XV^e^ siècle et du commencement du XVI^e^. Il possède au suprême degré le goût du terroir qui l'a produit et l'accent de son pays d'origine. Si le bas-relief de la même époque et de la même école, appartenant autrefois à M. His de la Salle et aujourd'hui au Louvre, est d'un dessin plus fin, plus serré, plus élégant, le panneau de M. Davillier fait connaître, en revanche, une période de puissance et d'épanouissement dans la sculpture vénitienne de la Renaissance.

Bronze. — C'est par le nombre et l'importance des sculptures de bronze qu'éclate la richesse de la collection Davillier. La plus ancienne est la statuette d'un chevalier du XII^e^ siècle représenté avec son armure. Cette figurine équestre, d'un travail grossier, est extrêmement curieuse

1. Gravé dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel, p. 57.

par le costume qu'elle conserve à l'histoire. Elle a été étudiée et gravée dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*[1]. Un grand aquamanile en laiton du XIVe siècle vient ensuite. Il affecte la forme d'un griffon. Puis nous arrivons à l'époque sur laquelle le collectionneur avait ait converger ses recherches. La liste complète des bronzes des XVe et



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.

(Bas-relief en bois de l'école vénitienne. Fin du XVe ou commencement du XVIe siècle.)

XVIe siècles serait interminable. Nous ferons principalement remarquer les suivants : le *David vainqueur de Goliath*, dont une autre épreuve se voit au musée Correr de Venise, travail padouan ou vénitien, que Davillier supposait être de Vellano; une *Vénus* de la même école padouane;

1. Tome XLI, année 1880, p. 162-165 et dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel, p. 25.

un *Saint Sébastien,* moins fin, mais venant des mêmes ateliers, ainsi que plusieurs satyres assis; un petit Génie portant deux vases et à cheval sur un tonneau, excellent travail florentin; un charmant *Persée,* jolie figurine du XVI^e^ siècle, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a déjà fait la réputation[1] et dans laquelle le sculpteur a utilisé l'attitude de la statue antique de l'Antinoüs; une colombe pareille aux oiseaux et autres animaux de bronze qui décorent une salle du musée du Bargello; un superbe chandelier d'une très bonne fonte du XV^e^ siècle; un peigne de bronze doré coulé sur un ivoire du XVI^e^ siècle, de style allemand, transformation curieuse dont il existe plusieurs autres exemples[2]; enfin un délicieux encrier vénitien porté sur des pieds affectant la forme de harpies, décoré, sur l'une de ses faces, par la représentation d'une bataille et, de l'autre côté, par le sujet reproduit dans un dessin qui accompagnera ces lignes.

Nous nous garderons d'omettre le bas-relief du *Triomphe de la Mort,* faisant partie de la suite des Triomphes de Pétrarque, suite dont le Louvre possède une pièce, le *Triomphe de l'Amour,* donné par M. His de la Salle. Ces *Triomphes* étaient édités à plusieurs exemplaires et furent exécutés à la fois en ivoire et en bronze. Les éditions d'ivoire étaient destinées à décorer les panneaux de coffrets d'ébène ou de marqueterie. Le *Triomphe de la Mort,* en ivoire, figure sur un coffret conservé dans la cathédrale de Gratz, en Styrie, et publié par M. Iohann Graus[3]. Un autre exemplaire du même *Triomphe,* également en ivoire, appartient à M. Malcom, de Londres, et a été exposé, en 1879, au Burlington-Club.

Nous sommes obligé de ralentir notre marche précipitée. Nous nous trouvons en face des œuvres de Riccio que le collectionneur était parvenu à conquérir. Voici un petit buste où le maître padouan s'est représenté. Sa physionomie est bien facile à reconnaître, grâce au soin qu'il a pris de nous transmettre son image par une médaille qu'on lui attribue et surtout grâce aux portraits qu'il a insérés dans la composition de son fameux chandelier de Sant'Antonio. L'épreuve du baron Davillier, qui est excellente, vient du Cabinet de Janzé. Une autre épreuve se voit, à Vienne, au

1. En le gravant, t. XIX, p. 326 et 2^me^ période, t. X, p. 304. Il est également gravé dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel.

2. On trouve dans la même collection deux plaquettes fort intéressantes qui ne sont pas autre chose que des moulages exécutés à la Renaissance sur des ivoires du moyen âge. L'un représente Dieu le père bénissant, de style grec; l'autre l'*Entrée de Jésus à Jérusalem,* de style gothique.

3. *Die zwei Relliquienschreine in Dome zu Graz.* 1882, in-8°, p. 15.

M Lalanne sc

LE MATIN

[Collection de Mme la Baronne N de Rothschild]

Berllet imp

Cabinet des antiques du Palais impérial, où j'ai été assez heureux pour la distinguer il y a quelques années. La statuette d'*Arion* est justement célèbre. La *Gazette*[1] lui a consacré un éloge et une gravure qui nous dispensent de revenir sur cette admirable sculpture. C'est encore au même maître qu'est dû ce beau bas-relief de l'*Adoration des Rois*, reproduit dans cet article. Les figures sont, il est vrai, d'un relief moins élevé que dans les panneaux de bronze du tombeau de Della Torre, mais c'est bien la même manière. Une autre épreuve de la même composition fait partie de la collection de M. le comte W. Pourtalès, à Berlin[2]. L'école vénitienne du XVI^e^ siècle doit encore revendiquer, dans la collection Davillier, un magnifique buste d'empereur romain, peut-être un Lucius Verus. On ne peut rien affirmer, parce que les artistes de la Renaissance n'étaient pas toujours très scrupuleux dans la traduction des types de l'antiquité qu'ils interprétaient. C'est l'œuvre puissante d'un sculpteur qui ne s'éloigne pas encore trop des traditions et de la consciencieuse exécution de l'école de Padoue. Ce n'est pas le produit d'un travail massé et traité déjà par larges plans comme seront les ouvrages de sculpture postérieurs à Sansavino et à Vittoria. M. le comte W. Pourtalès, de Berlin, possède aussi un autre exemplaire du même buste[3].

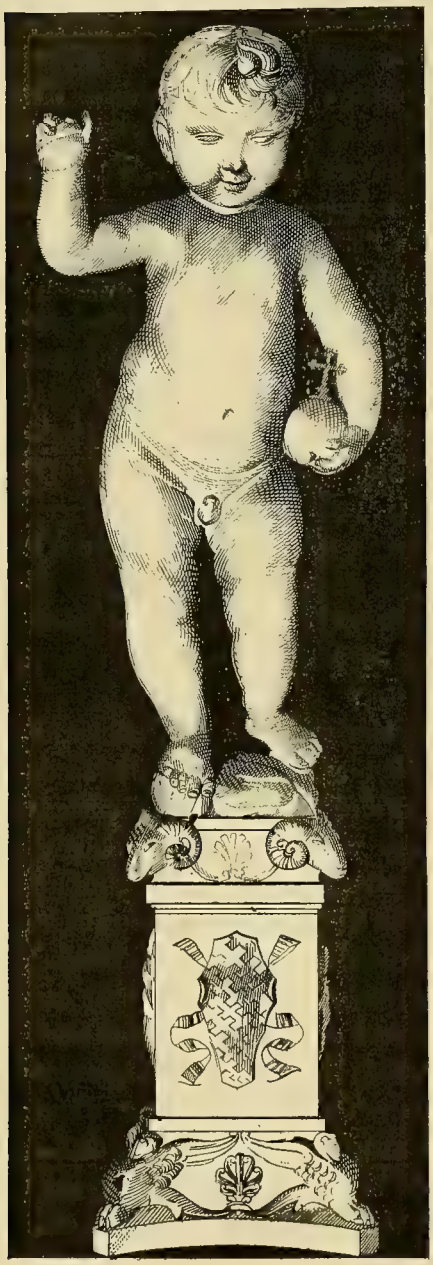
Les médailles, paix et plaquettes réunies par le baron Davillier forment des suites très intéressantes. La place nous fait défaut pour en démontrer en détail la valeur. Bornons-nous à dire qu'il avait groupé quelques ouvrages des principaux médailleurs des XV^e^ et XVI^e^ siècles. Nous citerons seulement les pièces que nous n'avons vues que chez lui : Un grand médaillon représentant une femme en buste, les cheveux ondés, bordure avec décor de palmettes, œuvre inédite ; un portrait fantaisiste d'Annibal, médaillon de grand module avec cette légende : ANIBAL CARTAGINENSIS, et le petit portrait d'une femme en costume du XVI^e^ siècle, dont le type rappelle celui des mulâtresses. Parmi les nombreuses plaquettes nous remarquons : le *Petit ensevelissement du Christ* d'après l'estampe de Mantegna ; une épreuve en bronze de la pierre gravée de Laurent de Médicis (*Bacco in Nasso*) agrandie par Donatello pour décorer la cour du palais Riccardi à Florence ; une *Mise au tombeau* d'un style char-

1. T. XVIII, 2^me^ période, p. 591.

2. Le bas-relief du comte Pourtalès a été exposé à Berlin au commencement de cette année : *Catalog der Ausstellung von Gemælden ælterer Meister im berliner Privatbesitz*. 1883, n° 32.

3. Ce buste a été exposé aussi à Berlin cette année : *Catalog der Ausstellung*, etc. N° 20.

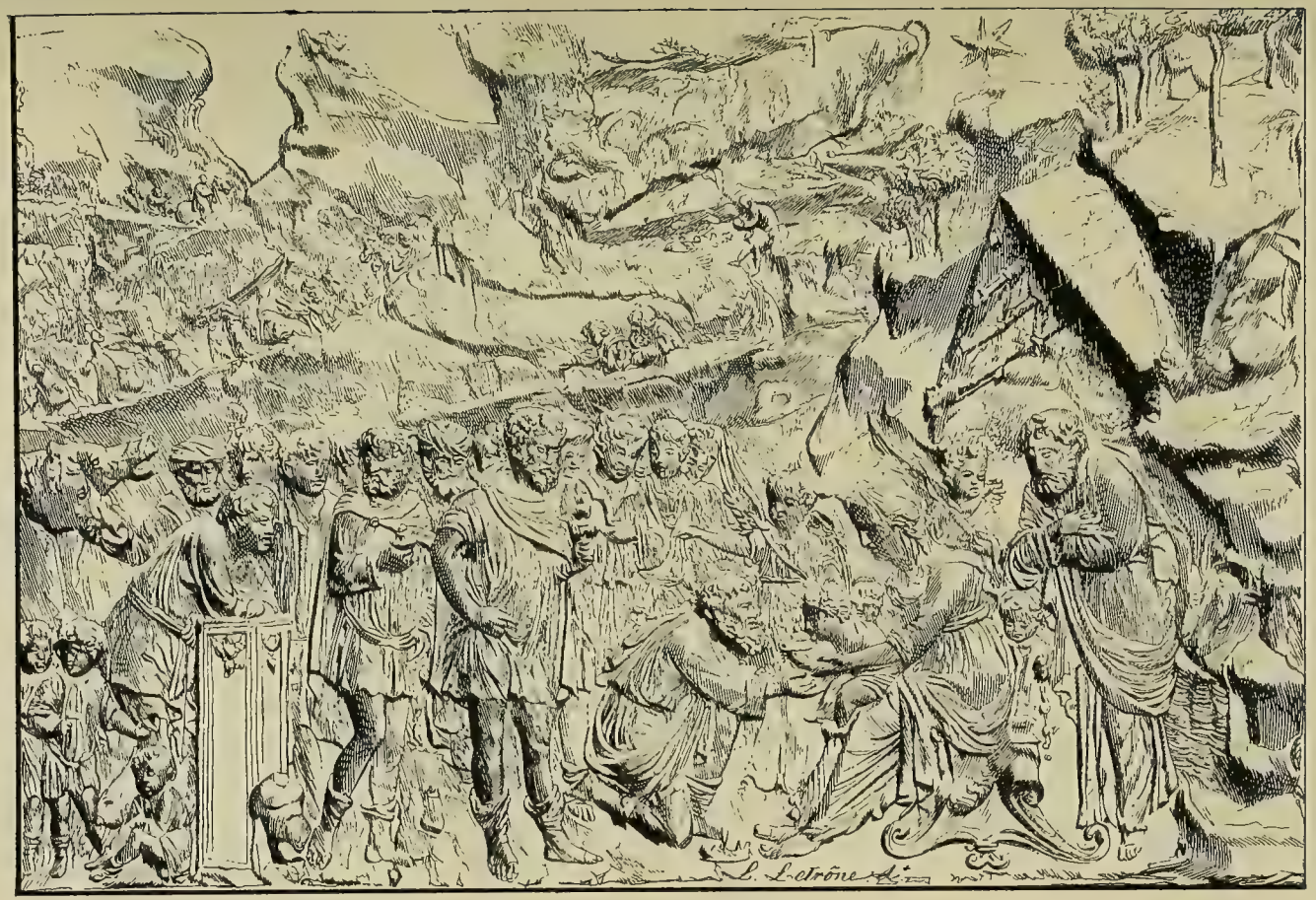
mant et d'une exécution très soignée; un *Saint Jérôme* de Enzola, signé JOHANNIS FRANCISCI PARMENSIS OPVS ; et enfin *Vulcain forgeant les ailes de l'Amour*, très bel exemplaire d'une pièce rare.



LE CHRIST ENFANT BÉNISSANT.
(Marbre de l'école florentine. Deuxième moitié du XVe siècle.)

CIRE. — On connaît tout le parti que les Italiens ont tiré du procédé de la sculpture en cire et le développement qu'ils lui ont donné, depuis la tête du musée Wicar, à Lille, jusqu'à ces hideuses représentations des pestiférés exposés au Bargello à Florence et attribués à Gaëtano Zumbo. M. Davillier avait réuni quelques spécimens intéressants de cet art, mais en les choisissant dans celles de ses manifestations qui sont contemporaines de la Renaissance. La *Léda et le Cygne*, bas-relief polychrome et orné de perles, travail de la seconde moitié du XVIe siècle, mérite d'être remarqué.

IVOIRES. — La classe des ivoires est des plus considérables. Elle commence avec l'antiquité classique pour finir avec le XVIe siècle. Le baron Daviller avait été assez heureux pour rencontrer quelques-uns de ces ivoires antiques, si rares même dans les collections les plus renommées. Une petite tête de Mercure d'un beau style nous paraît appartenir à l'art gréco-romain. C'est avant tout un bijou hors de pair que l'admirable petite frise à deux faces où se voient quatre génies dansant près d'un autel. L'antiquité, dans les sujets similaires, n'a jamais été mieux inspirée. On oublie la rareté insigne d'un pareil objet pour ne songer qu'aux



ADORATION DES ROIS.

(Bas-relief en bronze d'Andrea Riccio. Commencement du XVIe siècle.)

qualités de son travail. La *Gazette* l'a vanté déjà à plusieurs reprises [1].

Les ivoires gothiques des XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles continuent dignement une série si splendidement ouverte. Les figurines et diptyques à sujets religieux sont assez nombreux[2]. Nous insisterons sur deux volets de tablettes à écrire que recommandent à l'attention les sujets dont ils sont décorés. On y a représenté des scènes de la vie de château au XIV^e^ siècle, — traits de mœurs pris sur le vif, — on pourrait dire, un tableau de genre de la société du moyen âge. Des dames et des jeunes gens jouent à la main chaude et à la *morra* (*?*). En dehors des boîtes de miroirs et de quelques coffrets dont les *histoires* sont empruntées à la littérature de l'époque, les ivoires gothiques à sujets profanes ne sont pas communs. Ceux dont nous parlons ont de plus le mérite d'être excellents. A citer encore deux ivoires ou *os* italiens. L'un est un fragment de la volute d'une crosse d'évêque ou d'abbé. Ce fragment représente une feuille ou une branche de feuillage au sein de laquelle s'épanouit un personnage en guise de fleur. Les monuments similaires du XIV^e^ et du XV^e^ siècle, comme ceux du musée de Volterre et du trésor de Sienne, nous font comprendre ce qu'était ce morceau. Le second *os*, de travail assez soigné, est un veneur partant pour la chasse et tenant un cor. Ce dernier fragment a dû être détaché de quelqu'un de ces coffrets de *Tarsia* dont la forme est bien connue et dont la décoration principale, consistant en bas-reliefs d'ivoire, est quelquefois satisfaisante, quoique, dans un trop grand nombre de cas, ces ustensiles ne soient que des œuvres de pacotille. Nous n'oublierons pas non plus une petite Vierge assise de la fin du XIII^e^ siècle ou du commencement du XIV^e^, portant encore des traces de la peinture qui la recouvrait, et nous nous arrêterons sur les deux pièces capitales de la série.

La Madone allaitant l'enfant Jésus est une œuvre remarquable du XIV^e^ siècle, que ses dimensions extraordinaires et le beau caractère de son exécution placent au premier rang des produits de la sculpture en ivoire du moyen âge. Elle est à rapprocher de plusieurs grandes pièces du Louvre et soutient sans faiblir la confrontation. Quant à la *Vierge assise et lisant pendant que l'enfant Jésus joue avec un oiseau*, c'est une figure absolument charmante. En l'absence de tout terme de comparaison, elle vient poser un problème dont la solution n'est pas aisée.

1. Tome XIX, p. 429. Tome XX, p. 182-183.

2. Sur une petite plaque circulaire à jour, représentant l'*Annonciation*, voy. la *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e^ période, septembre 1878, p. 290. Cette pièce est donnée comme appartenant à l'art espagnol.

La pièce a été trouvée en Espagne, à Valence. Mais à quel art appartient-elle ? La grâce maniérée de la tête de la Vierge, l'arrangement de la coiffure, les petits anges de la base font tout d'abord penser à l'école italienne, et, dans l'école italienne, à l'école lombarde ; le modelé délicat et précieux de la tête rappelle en effet le sentiment des peintures milanaises du commencement du XVI^e siècle. Mais la tête trop peu idéale de l'enfant Jésus n'est guère de style purement italien et les plis sont tout au contraire inspirés par la manière d'une autre école, celle de Bourgogne, c'est-à-dire par l'école flamande avec addition d'un certain caractère d'ampleur dans le jet des figures et de lourdeur dans le mouvement de la draperie. L'école française des bords de la Loire, dont les attaches bourguignonnes par Michel Colomb sont assez visibles, avait adopté aussi ce système de plis. La tête de la Vierge cependant n'a pas assez de naïveté et de simplicité pour être donnée sans difficultés à l'école française. Le contact momentané des arts de la France, de la Bourgogne et de l'Italie a produit à Brou, au commencement du XVI^e siècle, des résultats qui sont connus et qui ne sont pas sans analogie avec l'œuvre examinée en ce moment. L'art espagnol lui-même, pour épuiser la série des hypothèses à formuler, doit-il entrer, comme un coefficient appréciable, dans un alliage, j'oserais dire dans un amalgame aussi difficile à analyser ? La proposition ne serait pas *à priori* invraisemblable, puisque l'école espagnole de sculpture, pendant toute la période de la Renaissance, a été pénétrée par l'influence de l'école flamande et que, notoirement déjà au XV^e siècle, en 1444, c'est un Espagnol, Jean de la Herta dit d'Aroca, du pays d'Aragon, qui sculptait à Dijon le tombeau de Jean sans Peur. Quoi qu'il en soit, dans l'état actuel de la question, toute hypothèse qui tenterait de trop restreindre le champ des attributions serait téméraire ; mais on aurait beaucoup de chances de se rapprocher de la vérité en supposant que la Vierge d'ivoire rapportée de Valence est l'œuvre de quelque artiste flamand, bourguignon, peut-être même à la rigueur espagnol, très influencé par l'école italienne et surtout par l'école de peinture de Milan de la fin du XV^e siècle ou des vingt-cinq premières années du XVI^e.

PORTRAIT D'ANDREA RICCIO.

(Exécuté par lui-même. Commencement du XVI^e siècle.)

A la classe des ivoires se rattachent les objets taillés dans la corne de cerf et la nacre de perle. La *Gazette des Beaux-Arts* a déjà entretenu ses lecteurs de deux amorçoirs ou poudrières de la collection Davillier. L'une

est décorée d'une figure de Vénus accompagnée de l'Amour[1]. Le sujet qu'on voit sur la seconde est Samson terrassant un lion [2]. Citons encore un charmant petit bas-relief du XVe siècle, représentant une *Annonciation* sculptée dans la nacre de perle.

Fer. — Les maîtresses pièces de cette série sont d'abord une belle rondache repoussée et rehaussée de damasquine d'or, travail italien du XVIe siècle, trouvé à Valence, en Espagne, orné au centre d'un sujet représentant Vénus, Adonis et l'Amour, puis l'admirable grille [3], de travail espagnol et de la seconde moitié du XVe siècle, placée devant la cheminée monumentale de la galerie.

Orfèvrerie et bijoux. — Nous mentionnons plusieurs ostensoirs italiens du XVe siècle en bronze doré, quelques couronnes de madones et de beaux fragments de travaux de fonte et de ciselure de la même époque; une jolie suite de figurines en vermeil et en bronze doré du moyen âge et de la Renaissance; une précieuse collection de bagues depuis l'antiquité jusqu'au XVIe siècle; plusieurs nielles sur argent du XVe. Il faut insister sur quelques bijoux. On sait l'emploi que la Renaissance fit de certaines perles énormes et de forme bizarre que la joaillerie courante ne pouvait utiliser. Elles servirent à composer des pendeloques, bijoux dans lesquels on s'efforçait de concilier la disposition de la perle *baroque* avec les formes d'un objet quelconque, d'un homme monstrueux ou d'un animal que l'orfèvrerie émaillée se chargeait de compléter. Il est résulté quelques petits prodiges de ces combinaisons imaginées par les incomparables artistes du XVIe siècle. Le baron Davillier avait recueilli plusieurs spécimens de ces pendeloques; l'un d'eux est un triton barbu, et le plus beau de tous est un dragon d'or émaillé, d'une tournure superbe et d'une grande finesse[4].

Gemmes et Pierres dures. — Il faut surtout remarquer deux magnifiques vasques ou coupes qui ont fait partie au XVe siècle de la collection de Laurent de Médicis. M. Eugène Müntz les a ainsi décrites [5]: « Deux coupes

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, 2e période, septembre 1878, p. 291.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, 2e période, août 1874, p. 137. Le pulverin portant le sujet de Samson est gravé dans la *Notice sur le baron Davillier*, par M. Eudel, p. 38.

3. Gravée dans l'*Art*, t. XVII, 1879, p. 25.

4. Le dragon est gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, 2e période, octobre 1878, p. 562, et dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel, p. 41.

5. *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 192. Voyez également sur ces deux coupes la *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, 2e période, août 1874, p. 135, et la *Revue archéologique*, 1880, t. II, p. 257. Elles sont gravées héliographiquement dans la *Revue archéologique* et dans *les Précurseurs de la Renaissance*.

d'environ 0^{m},25 de diamètre reposant sur un petit pied qui va en s'élargissant vers la base pour retenir une monture qui n'existe plus et qui ressemblait probablement à celle d'une des grandes coupes conservées au musée des Offices. Les deux coupes portent la même inscription assez profondément gravée : LAV.R.MED. L'une d'elles, un peu plus épaisse

BUSTE D'EMPEREUR ROMAIN EN BRONZE.

(École vénitienne du XVI^{e} siècle.)

que l'autre, mais beaucoup plus belle, est incontestablement antique; elle offre une autre particularité encore, c'est que le rebord n'a pas le petit ourlet que l'on remarque sur l'autre; elle est en jaspe rouge antique, transparent dans certaines parties. La seconde, d'une matière un peu différente (jaspe fleuri de Sicile), semble avoir été faite du temps de Laurent. Toutes deux ont été achetées à Bologne. »

Nous rapprocherons de ces gemmes une mosaïque byzantine représentant saint Georges terrassant le démon. Cette belle pièce,

d'une extrême finesse d'exécution, offre de l'analogie avec une autre mosaïque possédée par le Louvre (série B. 341) et datant approximativement du XII^e^ ou du XIII^e^ siècle. La mosaïque du baron Davillier a été achetée à Florence. La mosaïque du Louvre, dont le sujet est la Transfiguration et qui a été acquise par le musée en 1852, provient également d'Italie. Elle fut apportée en France, vers 1800, par Belloni, ancien chef des ateliers de mosaïque créés par le premier Empire.

Émaux peints. — Parmi les émaux français, on doit signaler avant tout dans cette classe un triptyque de l'école de Nardon Pénicaud, et trois plaques de l'atelier des Pénicaud, probablement de Jean II. Les deux premières sont signées IP et représentent *Samson et Dalila* et l'*Arrivée de la Casa Santa à Lorette*. La troisième, signée KIP[1], est un combat de cavalerie.

Les émaux italiens, si rares dans les collections d'amateurs, sont nombreux chez Davillier; il en comptait plus d'une douzaine. Voici l'énumération de quelques-uns d'entre eux : la *Vierge et l'enfant Jésus,* traits d'or sur fond bleu; le *Christ au tombeau soutenu par deux anges*, fond bleu, traits d'or et couleur tannée; le *Couronnement de la Vierge*, fond bleu translucide, grisaille très finement dessinée; la *Présentation au temple,* petite plaque fond bleu translucide, quelques traits d'or et couleur brune; une suite de saints composée de quatre pièces : *Vierge et enfant Jésus, saint Sébastien, saint Barthélemy, saint Antoine,* émaux ronds d'applique, grisaille sur fond bleu opaque, tons rouges et tannés. Une des meilleures pièces de cet ensemble est une belle paix dans sa monture ancienne, représentant le *Christ entre la Vierge et saint Jean*[2].

Verreries. — Nous ne pouvons énumérer toutes les pièces de Murano ni tous les verres espagnols, principalement catalans, confondus trop longtemps avec les verres italiens. La verrerie espagnole se distingue souvent, d'après les indications de Davillier, par un décor de couleur verte. Nous citerons trois pièces hors ligne de la série. La première est une lampe de mosquée du XIV^e^ ou du XV^e^ siècle, ou tout au moins un vase affectant la forme de ces ustensiles et couvert de fleurs d'or et d'un écusson armorié s'enlevant sur un fond émaillé bleu. La *Gazette des Beaux-Arts* l'a déjà décrite[3]. La seconde est un grand vase

1. Cf. sur ce dernier émail la *Gazette des Beaux-Arts,* t XVIII, 2^e^ période, décembre 1878, p. 988.

2. Cette paix est gravée dans une planche hors texte accompagnant la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel.

3. T. X, 2^e^ période, août 1874, p. 136.

de fabrique espagnole, appartenant au premier tiers du XVIe siècle[1], publié dans les *Arts décoratifs en Espagne*. La troisième est un verre à

LA VIERGE ALLAITANT L'ENFANT JÉSUS.

(Ivoire du XIVe siècle.)

boire de fabrication française, datant du XVIe siècle et portant la devise SVR TOVTE COHVSE (pour chouse, c'est-à-dire, chose). Ce verre est orné d'un

1. Gravé dans l'*Art*, t. XVIII, p. 69.

buste de femme. La *Gazette* l'a également signalé et fait graver en 1878[1].

Nous rattacherons à cette classe un groupe intéressant de verres églomisés, les uns montés en pendeloques et en bijoux au XVI^e^ siècle, les autres datant même du XIV^e^ siècle ; par exemple, la belle Vierge digne d'être comparée à quelques-unes des plus celèbres pièces de la collection d'Azeglio, au *Museo civico* de Turin.

MAJOLIQUES. — Comme nous l'avons démontré déjà, l'histoire de la céramique n'a pas cessé d'être une des plus constantes préoccupations du baron Davillier. Aussi voit-on figurer au premier rang dans sa collection de très nombreux et de très importants monuments de cet art. L'auteur des *Faïences hispano-moresques* avait formé une suite des produits de la fabrication hispano-arabe avec laquelle peu de collections publiques pourraient lutter. Quelques-unes de ces pièces sont bien connues pour avoir été prêtées à diverses expositions rétrospectives[2].

La céramique italienne n'avait pas été oubliée. Ses principaux ateliers se trouvent représentés. Nous attirerons seulement l'attention sur deux pièces exceptionnelles : l'une est le seul spécimen connu de la fabrique de Ravenne[3], et l'autre est un fragment de plat de Faënza avec la date de 1475. On sait combien sont rares les majoliques du XV^e^ siècle à date certaine. Le baron Davillier possédait à lui seul sept pièces de cette porcelaine des Médicis, dont il avait retracé l'histoire dans une monographie qui est un chef-d'œuvre d'érudition et qu'il venait de terminer quand il est mort.

La céramique française n'avait pas été l'objet de recherches moins ardentes et moins heureuses. Les fabriques de Moustier et de Marseille doivent au baron Davillier la célébrité de leur poterie émaillée des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, et c'est pièces en main que celui-ci en a écrit l'histoire. L'auteur possédait à domicile les archives parlantes de ces deux centres de fabrication. Les plats signés du maître faïencier Clérissy sont fameux. La *Gazette des Beaux-Arts* les a déjà fait connaître[4], ainsi qu'un

1. T. X, 2^e^ période, août 1874, p. 136.

2. Gravé dans l'*Art*, t. XVIII, p. 69.

3. Quatre pièces sont gravées dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel, p. 21 et 61. Un plat en faïence de Puente del Arzobispo est publié dans les *Arts décoratifs en Espagne* et dans l'*Art*, t. XVII, p. 65.

4. Cette pièce est publiée dans le *Recueil des faïences italiennes des* XV^e^, XVI^e^ *et* XVII^e^ *siècles*, par A. Darcel et Henri Delange. Paris, 1869, in-4°.

5. T. XXIII, 1867, p. 238; t. XVIII, 2^e^ période, novembre 1878, p. 760-762. La Table de la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVI à XXV, v° Davillier, contient des renvois aux pièces céramiques de la collection Davillier dont il a été fait mention dans la *Revue*.

grand nombre d'autres pièces. Les principaux ateliers français avaient également trouvé place dans cette classification savante. Quant à la por-

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

(Ivoire de l'école italo-flamande. Commencement du XVIe siècle.)

celaine française, personne ne la connaissait comme le baron Davillier ; il avait réuni sur elle une énorme quantité de renseignements et pouvait,

à l'aide de monuments judicieusement choisis, montrer la naissance, le développement et les vicissitudes successives de sa fabrication sur le sol de la France. La salle à manger de l'hôtel de la rue Pigalle contient, en exemplaires de choix, tous les éléments d'un traité complet de la céramique nationale.

Tapisseries. — La tapisserie étant un des arts industriels que le baron Davillier aimait à l'égal de la céramique, il est naturel de rencontrer chez lui de très beaux spécimens de cet art. Le plus ancien, de fabrication flamande ou bourguignonne, date de la première moitié du XV^e^ siècle. Il représente un jeune gentilhomme et une damoiselle se rencontrant dans un bois. La jeune fille porte un faucon sur le poing. Celui qui se classe ensuite dans l'ordre chronologique est une *Résurrection*. Le costume plein de fantaisie donné aux gardes du tombeau par l'auteur du carton, — un Flamand du XV^e^ siècle, — est curieux à étudier[1]. Puis apparaît la plus admirable pièce de la série. C'est une tapisserie en forme de retable d'autel. Au centre, dans un encadrement gothique, la Vierge couronnée par des anges tient sur ses genoux l'enfant Jésus. A sa droite, on voit le *Frappement du rocher*, et à sa gauche l'ange qui vient remuer, sous un édicule à colonnettes, l'eau de la piscine probatique. Le tissu porte cette date : *Actum anno 1485*. Cette œuvre merveilleuse, empreinte de toute la suavité de l'école de Bruges, est désignée parmi les amateurs sous le nom de la *Reine des Tapisseries*. Elle a été achetée à Ségovie. Pour lui trouver un terme de comparaison, il faut aller à Beaune contempler les tentures conservées par l'église Notre-Dame ou à la cathédrale de Sens. Les lecteurs de la *Gazette* connaissent, par une gravure insérée dans ce recueil[2], le chef-d'œuvre possédé par le baron Davillier. Enfin un splendide tissu rehaussé d'or et d'argent vient fermer la série sur une œuvre du XVI^e^ siècle. C'est l'apparition du Christ à la Madeleine, ou le *Noli me tangere*. La *Gazette*[3] a déjà publié cette tapisserie, exécutée au commencement du XVI^e^ siècle, sur une gracieuse peinture de quelqu'un de ces Flamands qui, comme Van Orley, avaient franchi les monts pour venir puiser à la source de la Renaissance italienne.

1. Les deux soldats sont gravés dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel, p. 51.

2. T. X, 2^e^ période, p. 51. La pièce est gravée également dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel et dans *la Tapisserie* par Eugène Müntz, p. 143.

3. T. X, 2^e^ période, p. 53.

III.

Le savant qui avait réuni une aussi belle collection était avant tout un patriote. Il n'avait formé ce magnifique cabinet que par amour de l'art et de la science, et il avait toujours médité de contribuer un jour, au moyen d'une libéralité testamentaire, à enrichir les collections publiques de son pays. « Le baron Davillier, comme l'a dit très judicieusement M. Jules Cousin, était de la race de ces grands amateurs au goût délicat, au savoir éprouvé, aux allures libérales, qui firent tant d'honneur à la France et contribuèrent si puissamment aux progrès des lettres et des arts aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles[1]. » M. Cousin aurait pu ajouter que cette noble race ne s'est pas éteinte au XIX^e^ siècle et que c'est à cette lignée, continuée jusqu'à nos jours par Davillier, qu'appartenaient déjà les Lacaze, les Duchâtel, les His de la Salle, les Gatteaux, les Maurice Cottier. Mais si, parmi ses contemporains, Davillier a eu dans sa générosité des prédécesseurs éminents et d'illustres modèles, il fit preuve d'un sentiment bien spontané quand il choisit pour se dépouiller le moment le plus cruel des malheurs de la patrie. On était aux plus mauvais jours du siège de Paris. Incertain du lendemain pour lui-même, mais confiant dans l'avenir de la France, Davillier rédigea, le 10 janvier 1871, un testament ainsi conçu :

Je soussigné, sain d'esprit et de corps, déclare léguer en toute propriété au Musée national du Louvre ma collection tout entière, sauf les deux exceptions relatées plus bas, en faveur de la Bibliothèque nationale et du musée national de Sèvres.

La collection que je lègue au Louvre comprend tous les objets, tels que tableaux et miniatures, meubles et objets meublants, tapisseries et étoffes, instruments de musique, sculptures en bronze, marbre, ivoire, bois et autres matières, bijoux, armes, émaux, etc.

Je lègue à la Bibliothèque nationale tous mes livres et manuscrits.

Je lègue enfin au musée national de Sèvres toutes mes faïences, porcelaines et verreries anciennes.

Fait à Paris, le 10 janvier 1871.

JEAN-CHARLES DAVILLIER.

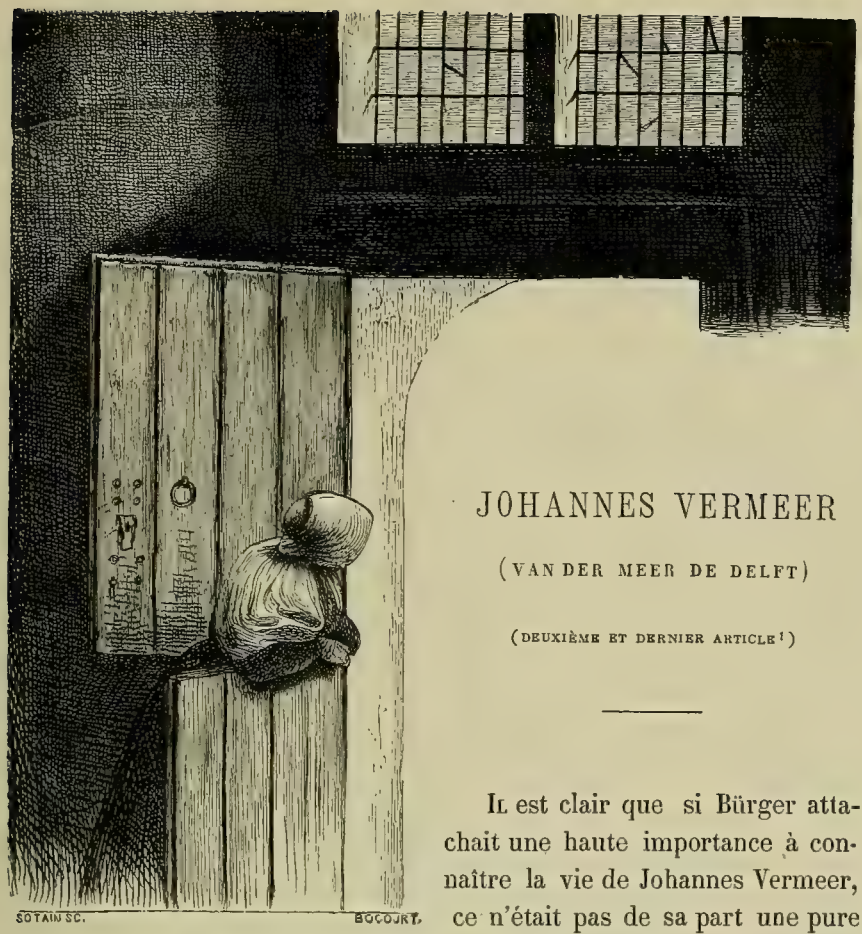
La date apposée au bas de cet acte double la valeur du bienfait; elle démontre toute la délicatesse du donateur. Davillier était l'ami des jours malheureux.

Pourquoi fallut-il que, pour l'honneur du testateur, cette générosité

1. *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris,* mai et juin 1883, p. 71.

déjà si désintéressée fût mise, quelques années plus tard, à une terrible et douloureuse épreuve? Je n'insisterai pas sur un regrettable incident que je suis cependant obligé de mentionner. La presse, au moment de la mort de l'éminent amateur, a été unanime pour rendre hommage au baron Davillier et pour se souvenir qu'il avait été omis sur la longue liste des nominations dans l'ordre de la Légion d'honneur à la suite de l'exposition rétrospective du Trocadéro, en 1878. Cet inexplicable oubli mécontenta ses amis et attrista l'opinion, sans parvenir à l'émouvoir lui-même ni à lui faire modifier une décision qui, quoique secrète, était déjà irrévocable. Il se vengea noblement en prouvant qu'il était non de ceux qui reçoivent, comme M. Edmond Bonnaffé l'a très bien dit, mais de ceux qui travaillent en silence pour leur pays, et lui donnent sans aucune arrière-pensée. Son cœur, d'ailleurs, était trop haut pour qu'une injustice le détournât d'une bonne action. Un désir aussi formel et aussi persistant de donner sans compter n'aurait pu être entravé que par un seul obstacle. Mais la difficulté fut levée immédiatement; la digne compagne du baron Davillier ne voulut user des droits inscrits dans ses conventions matrimoniales que pour assurer, dans une très large mesure, l'accomplissement du legs de son mari. M^me^ la baronne Davillier s'est faite elle-même, et à son préjudice, l'exécutrice des volontés du testateur. Rien n'a donc pu triompher de cette profonde, tenace et patiente générosité. La splendide collection est acquise à la France, et le nom de Davillier rappellera, au Louvre, un des plus grands enrichissements dont le département du Moyen âge et de la Renaissance ait été l'objet depuis la donation Sauvageot. La double œuvre de l'archéologue et du collectionneur vivra. Cette pensée a sans doute adouci pour celui qui n'est plus l'heure terrible de la séparation; elle contribuera aussi à consoler un peu ceux qui conservent et conserveront toujours la mémoire de l'ami et du maître.

LOUIS COURAJOD.



JOHANNES VERMEER

(VAN DER MEER DE DELFT)

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

Il est clair que si Bürger attachait une haute importance à connaître la vie de Johannes Vermeer, ce n'était pas de sa part une pure indiscrétion; c'est qu'il espérait y découvrir le secret de son talent, et apprendre surtout comment ce talent s'était formé; c'est qu'il se berçait de cette douce persuasion, que la révélation de cette existence ténébreuse viendrait confirmer la présomption, par lui si souvent émise, que notre peintre était un des nombreux élèves de Rembrandt.

A franc parler, nous n'avons jamais bien compris l'insistance de Bürger à vouloir faire sortir Johannes Vermeer de l'atelier de *Jodenbreestraat*. Qu'il y ait quelques rapports éloignés entre le vieux maître d'Amsterdam et le jeune artiste de Delft, le fait n'est pas pour nous surprendre. Ils peignaient l'un et l'autre dans le même pays et dans le même temps, et l'on sait assez qu'il est, dans chaque milieu, des préoccupations ambiantes, qui agissent à la fois sur les tempéraments et les talents les plus divers.

On trouverait même entre eux des affinités plus étroites qu'il n'en faudrait pas être surpris. Mais, quant à une descendance directe, quant à

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVII, 2e période, p. 389.

une inspiration immédiate, nous sommes encore à chercher sur quelle base sérieuse on pourrait bien les établir. Nous avouerons même que si nous avions à trouver, au panthéon de l'art, une place qui convînt exactement à l'incomparable génie de l'un et au robuste talent de l'autre, nous serions presque tenté de les placer aux deux extrémités opposées de ce monument idéal : Rembrandt, au milieu des créateurs débordants, Vermeer, dans le groupe recueilli des observateurs discrets et des interprètes sincères.

Où découvre-t-on, en effet, dans le maître aimable de Delft, ce torrent de pensées qui bouillonnent, cette tempête d'idées qui se heurtent, cette immensité de conceptions, qui sont la caractéristique du génie de Rembrandt : qualités énormes qui constituent le principal titre de gloire du vieux maître, et en font un des plus grands artistes des temps modernes?

Où trouve-t-on dans Vermeer cette verve créatrice, cette puissance expansive qui élargit tous les sujets et mêle l'infini aux moindres choses? Car Rembrandt ne peut toucher à rien qu'il ne l'agrandisse. Aborde-t-il l'être le plus vulgaire, l'action la plus basse, l'intérieur le plus obscur, sous son pinceau tout se transforme. Même quand il prétend serrer la nature de près et s'en tenir à la réalité, son génie d'un coup d'aile l'emporte, presque malgré lui, vers des sphères supérieures. Les figures qu'il copie strictement perdent tout accent personnel. Ses portraits deviennent des types. Vermeer offre-t-il, dans son œuvre précieux mais contenu, rien qui ressemble à cela?

Esprit charmant mais réservé, il ne faut ni le déluge ni l'océan pour étancher sa soif. Son verre lui suffit. Petit ou grand, c'est à lui qu'il a recours et point à d'autres. Il regarde autour de lui et nous montre ce qu'il voit; seulement il voit juste et montre avec goût. Bien loin de s'envoler à tout propos et de se perdre dans l' « au delà », il se réduit et se concentre. Aucun de ses ouvrages ne trouble, tous au contraire produisent chez qui les contemple une sorte de calme et d'apaisement. Non seulement le drame de la vie n'apparaît pas dans ses pages intimes, mais il en est sévèrement banni, et ses personnages, tous paisibles et reposés, ne font guère plus de bruit que les multiples accessoires dont il les entoure. Vermeer, avant tout, est un peintre silencieux.

Nous irons même plus loin; ne vous semble-t-il pas qu'il partage avec Pieter de Hooch, son compatriote et son ami, un privilège singulier? On pourrait enlever, de certaines de ses petites compositions, le ou les personnages dont elles sont étoffées, sans que l'intérêt en disparaisse complètement? Beaucoup d'entre ces personnages ne figurent là, en

VAN DER MEER PINX. A. GILBERT SCULP.

LA DENTELLIERE

(Musée du Louvre)

Imp Lemercier et Cie Paris

effet, que comme des taches heureuses. Ce sont des notes agréables dans un concert adorable de tonalités fines, délicates, fondues, enveloppées. Ils ne commandent pas le reste ; rien ne leur est subordonné ; chaque ton local, au contraire, a sa valeur propre et son accent voulu ; et s'ils jouent un rôle important dans cette mélodieuse symphonie, c'est par la tache qu'ils font, et non par l'idée qu'ils expriment.

On a dit, en parlant de Rembrandt et de Vermeer, tous deux sont des luminaristes. Mais quel peintre dans l'école hollandaise ne l'est pas plus ou moins ? Est-ce que Thomas de Keyzer, Albert Cuyp, Hobbema ne sont pas des luminaristes, eux qui ont, pour ainsi dire, pétri le soleil, et en ont figé la lumière dans leurs tableaux ? Pourtant ils ne sont ni élèves ni sectateurs de Rembrandt.

C'est, au reste, vouloir rapetisser la grandeur de ce géant ou singulièrement diminuer l'intelligence des peintres qui ont marché sur ses traces, que de faire de son enseignement et de ses exemples une simple initiation à des secrets techniques, à des pratiques d'atelier. « Lorsque Rembrandt, écrit Bürger, eut *inventé* d'ouvrir une fenêtre dans ses tableaux d'intérieur, pour concentrer un jet de lumière sur les personnages et les objets principaux, comme par exemple dans le *Ménage du menuisier*, tout de suite les Van Ostade, bien que travaillant chez Frans Hals à Haarlem, employèrent cet ingénieux artifice... » Vraiment, est-ce donc bien Rembrandt qui a inventé cet « ingénieux artifice » ? On se demande alors comment Keyzer, Ravenstein, Blockland, Anthonie Palamèdes, Dirk Hals et tant d'autres, qui étaient ses aînés, ont pu apprendre de lui un secret qu'ils pratiquaient avant lui. On se demande comment Adriaen van Ostade, né en 1610, a bien pu être initié à ce mystère de la fenêtre lumineuse par le *Ménage du menuisier*, peint en 1640, alors que depuis plus de dix années il en faisait usage dans ses intérieurs de paysans.

Quant au peintre qui nous occupe, n'avait-il pas à Delft même, c'est-à-dire sous sa main, ou mieux encore sous ses yeux, des artistes de réputation chez lesquels les fenêtres à demi fermées jouent également un rôle fort important ? Si donc Vermeer emprunta son mode d'éclairage à quelqu'un, ce ne fut certes pas à Rembrandt, car le reproche qu'on pourrait justement adresser à ce vaste génie, c'est de n'avoir pas assez de fenêtres, c'est de s'en passer trop volontiers, quand l'intérêt moral de ses compositions l'exige.

Où est la fenêtre, en effet, dans la *Leçon d'anatomie ?* Où est elle dans les *Syndics des Drapiers*, dans les *Pèlerins d'Emmaüs ?* Si quelqu'un sait d'où le jour vient, qu'il le dise. Est-ce à prétendre que ces

chefs-d'œuvre soient à critiquer à cause de cela? En aucune façon, car l'immense artiste éclaire ses toiles de la flamme de son génie.

Chez Vermeer, au contraire, qui fait seulement ce qu'il voit et explique ce qu'il fait, la fenêtre joue un rôle considérable. Mais ce procédé, si procédé il y a, ne naît pas des leçons du vieux maître d'Amsterdam. Il prend sa source dans une observation consciencieuse de spectacles journaliers et dans une nécessité naturelle. De même pour ses beaux tapis d'Orient, autre « artifice d'atelier », mais repoussoir incomparable, prêtant à d'admirables effets, et qu'on retrouve chez tous les maîtres de cette époque. De même encore pour ses bleus pâles, ses verts bronzés, ses jaunes citron, ses rouges camellia, qui constituent au maître de Delft une palette d'une délicatesse exquise, sans pareille dans toute l'école, et qu'on chercherait surtout en vain chez Rembrandt; car le grand artiste est avant tout un prestigieux apôtre du clair-obscur, alors que, chez Vermeer, le sentiment de la couleur se manifeste avec toute l'exquise finesse des harmonies les plus délicates et les plus distinguées.

Ajoutez à cela que le maniement de la brosse est tout à fait différent chez ces deux artistes. Il n'est pas jusqu'à leurs empâtements qui ne viennent contredire une descendance que rien n'affirme. Rembrandt fouille sa pâte, la burine avec furie, la modèle avec la hampe de son pinceau; Vermeer, au contraire, plus calme et toujours sage, glace la sienne, l'applique en belles coulées onctueuses, et laque en quelque sorte ses empâtements. Leurs gammes favorites, en outre, sont tout autres. Les couleurs que Rembrandt broie sur sa fulgurante palette sont des couleurs chaudes : le rouge, le jaune, le bitume de Judée; celles que Vermeer marie, dans ses pages délicates, sont froides, au contraire ; ce sont le bleu, les gris d'argent, les verts pâles et le jaune de Naples.

Enfin, contemplez l'œuvre de Vermeer, vous n'y rencontrerez ni bonnets de fourrure, ni turbans, ni pelisses, rien de ce vestiaire rembranesque, de cette défroque de la *Jodenbreestraat*, dont Rembrandt disait: « Ce sont mes antiques » et dont Bol, Flink, Victoors, Maas et Van den Eckhout ont fait un si abondant et si copieux usage.

Mais, alors même que ces dissentiments ne s'accuseraient pas avec une aussi indiscutable énergie, alors qu'on retrouverait en Vermeer les apparences tangibles d'une descendance plus ou moins avérée, la vie même du maître de Delft, telle que nous la connaissons maintenant, suffirait pour éloigner toute pensée de filiation directe et d'enseignement personnel.

VUE DE DELFT, PAR JOHANNES VERMEER, DIT VAN DER MEER DE DELFT. (Musée de la Haye.)

II.

Voyons, en effet, ce que nous raconte cette vie. Elle nous montre le grand artiste de Delft ouvrant à la lumière ses yeux si bien doués, dans les derniers jours d'octobre 1632, et présenté au baptême par des gens du plus modeste état. Son père Reynier Janszoon appartient à la toute petite bourgeoisie. Il n'ose même pas signer de son nom de famille. Pieter Bramer, il est vrai, est plus audacieux, mais cela s'explique. Il appartient probablement à une famille d'artistes. Il est frère, sans doute, du peintre Léonard Bramer, qui après avoir séjourné en France et en Italie est rentré à Delft en 1629, où il s'est fait inscrire dans la gilde de Saint-Luc. Quant à Jan Hendricksz, c'est un vulgaire inconnu. Voilà qui nous dénonce, pour Johannes Vermeer, une extraction des plus humbles.

A quinze ans, notre peintre entre dans un atelier de Delft en qualité d'apprenti. Les règlements de ces corporations, dont on dit tant de bien aujourd'hui et qui ont atrophié tant de génies naissants, étaient alors dans toute leur vigueur. Pour pouvoir vendre sa peinture, il fallait être reçu maître, et, pour être reçu maître, on devait avoir accompli six années d'un rigoureux apprentissage.

A quinze ans, notre futur grand homme est donc à la besogne, apprenant son métier à Delft, trop pauvre pour voyager, trop pressé d'arriver à l'épreuve difficile de la maîtrise pour aller dépenser une année ou deux à Amsterdam, à la recherche d'un enseignement que rien, au reste, ne pouvait lui faire ardemment souhaiter; car aux environs de 1647 Rembrandt n'était point encore ce maître fameux dont plus tard on s'arrachera les œuvres. Il jouissait d'une certaine notoriété, et rien de plus. L'enthousiasme qu'il excitait se limitait à un petit nombre d'intimes. Les maîtres plus âgés contemplaient ses ouvrages avec une défiance évidente. Ceux qui l'approchaient pouvaient se laisser charmer par ses théories, gagner par son enseignement, convaincre par ses exemples, mais sa réputation, toute locale, ne rayonnait pas au loin.

Du reste, Vermeer eût-il voulu entreprendre ce pèlerinage et échauffer son talent naissant à ce magique brasier, qu'il ne l'eût pu. La pauvreté était là qui le harcelait, qui lui commandait de ne point gaspiller le temps précieux de l'apprentissage, qui lui faisait souhaiter d'obtenir la maitrise, c'est-à-dire l'émancipation. Et nous avons une preuve de la persistance de cette pauvreté, car le 29 décembre 1653, quand notre artiste, âgé de vingt et un ans, arrive à cette inscription si souhaitée sur les registres de

LA LISEUSE, PAR JOHANNES VERMEER.

(Galerie de Dresde.)

la gilde, à ce port béni si ardemment désiré, il n'a point à sa disposition, quoique marié et déjà établi, la petite somme de six florins qu'il lui faut verser, comme fils de bourgeois, pour payer son droit d'entrée dans la gilde [1]. Six florins ne sont point assurément une grosse somme. Cependant notre peintre se borna à payer de suite trente sous de Hollande, demanda crédit pour le reste, et ce n'est que le 24 juillet 1656, c'est-à-dire trois années plus tard, qu'il put acquitter les 4 florins 10 sols et parfaire son payement.

Jusqu'à cette année 1656 point de place, par conséquent, pour un voyage à Amsterdam, pour un coûteux séjour dans les capitales des Provinces-Unies, pour un nouvel apprentissage dans l'atelier de Rembrandt. Or c'est précisément en cette année (1656) que le grand maître est inscrit à la *Desolate boedels kamer*, à la chambre des insolvables. L'apparence, après cela, qu'un jeune peintre ayant conquis son diplôme de maîtrise, émancipé depuis trois ans, marié, déjà père de famille, peu fortuné, nous ne le savons que trop, aux prises par conséquent avec toutes les exigences de la vie, aille se placer sous la férule d'un maître qui donnait à ses confrères de si funestes exemples?

Puis il faut compter les enfants qui se succèdent avec une ponctualité rigoureuse, et qui attestent, par leur venue régulière, le séjour de Johannes Vermeer à Delft. Il en laissa huit à sa mort, tous mineurs. Il est donc assez probable qu'il en perdit, avec cela, deux ou trois; mais la venue de dix enfants représente au moins dix années de présence effective, et, du coup, nous voilà arrivés à 1662, c'est-à-dire à la nomination de notre peintre comme *Hooftmann*, comme doyen de la corporation de Saint-Luc. Après la consécration de son talent par un pareil honneur, il n'y a plus à se demander si Vermeer réclama des enseignements de personne. Il était maître et maître arrivé.

On le voit, avec la meilleure volonté du monde, il n'est pas possible de trouver place, dans cette existence qui nous est aujourd'hui révélée presque année par année, pour un apprentissage même passager dans l'atelier de Rembrandt.

III.

Ici se place une question : « Si Rembrandt ne fut pas le maître de

1. Les droits perçus par la gilde variaient suivant la qualité du récipiendaire : les étrangers payaient 12 florins, les bourgeois ou fils de bourgeois 6 florins, les fils de maître 3 florins seulement.

Johannes Vermeer, chez qui apprit-il son art, de quel autre maître fut-il le disciple? » Cette question, W. Bürger ne manquerait pas de nous l'adresser, s'il était encore de ce monde. Et il ajouterait certainement :

UNE VUE A DELFT, PAR JOHANNES VERMEER.

(Collection Six, à Amsterdam.)

« A qui Vermeer est-il redevable de ces empâtements merveilleux, de cette lumière surprenante, de cette facture large, puissante, qui lui valent une place à part dans l'art hollandais? »

A la première de ces deux questions la réponse n'est pas des plus

faciles. Les peintres de talent et de réputation abondaient à Delft, à l'époque où le jeune Vermeer commença son apprentissage. Anthonie Palamèdes, Léonard Bramer, Pieter et Nicolaas Bronckhorst, Gerard van Hoekgeest, Emmanuel de Vitt, Pieter Steenwijck, Willem van Aalst, Egbert van der Poel et dix autres encore étaient dans la fleur de leur réputation et dans la force de leur talent. Ajoutez à cela Simon de Vlieger et Paulus Potter, qui devaient bientôt quitter Delft pour aller, le premier, s'établir à Amsterdam et le second à la Haye. Le père Reynier Vermeer n'avait donc que la peine de choisir entre tant de maîtres d'élite.

Mais, parmi tous ces peintres, il en est un qui, semble-t-il, lui était tout désigné par ses relations et par une amitié déjà ancienne. C'est Léonard Bramer, le frère de ce Pieter Bramer que nous avons vu figurer comme parrain dans l'acte de baptême du jeune Johannes. Il paraît bien probable, en effet, que cette parenté religieuse dut faciliter à notre pauvre artiste les premiers pas dans la carrière, et lui adoucir des débuts toujours difficiles.

Léonard Bramer n'était point, du reste, le premier venu. En 1647, époque probable où Vermeer commença son apprentissage, il avait près de cinquante et un ans. Sa réputation en outre était solidement assise. Il avait beaucoup voyagé en France et en Italie. Le prince Frédéric-Henri, qui avait été son protecteur, l'avait honoré de nombreuses commandes. Nul, du reste, ne peignait mieux que lui les marbres, les vases d'or et d'argent; il abordait l'histoire et le portrait avec bonheur, et son très réel talent devait, dans la suite, permettre à ses œuvres de tenir une place honnête parmi les admirables ouvrages réunis à Dresde, à Vienne, à Amsterdam et à Madrid.

En 1655 et 1656, Léonard Bramer fut nommé doyen de la gilde de Saint-Luc. Son mandat lui fut renouvelé en 1660 et 1661, puis, après la retraite de rigueur, qui devait durer au moins deux années, il fut élu de nouveau pour 1664 et 1665. Or il est à remarquer que c'est précisément pendant cet interrègne de deux ans, en 1662 et 1663, que Vermeer fut élevé à la dignité de doyen, en remplacement du frère de son parrain. Si l'on tient compte de sa jeunesse, — il n'avait alors que trente ans — de sa modeste extraction et de son peu de fortune, on est tenté de trouver, dans une protection efficace et dans une intervention amie, l'origine de ce choix flatteur, surtout si l'on remarque que Léonard Bramer étant venu à mourir, Johannes Vermeer dut attendre dix années pour que l'attention bienveillante de ses confrères se fixât de nouveau sur lui.

Voilà bien des raisons qui nous semblent militer en faveur d'un apprentissage chez Léonard Bramer. Mais, dira-t-on, la manière de notre peintre

s'éloigne beaucoup de celle de son prétendu maître. Et où a-t-on vu les élèves peindre comme ceux qui leur ont enseigné? En quoi Rembrandt ressemble-t-il à Pieter Lastmann, Rubens à Adam van Noort ou à Otto Venius, David à Boucher, qui fut son premier maître, et Eugène Delacroix à Guérin?

La transformation que Vermeer introduisit dans la technique de l'école de Delft n'est point, au reste, un fait qui lui soit absolument personnel. Un autre maître, aussi grand, plus fameux encore, son contemporain dans le sens le plus strict du mot et sans doute son ami, Pieter de Hooch, marque dans ses ouvrages des préoccupations identiques, et j'ai expliqué autre part[1] et à propos de ce même Pieter de Hooch l'origine probable de cette évolution.

En 1652, était venu se fixer à Delft un homme d'un talent supérieur, appartenant à une famille patricienne, et qui avait longtemps étudié chez Rembrandt. Carel Fabritius, car c'est de lui qu'il s'agit, acquit presque instantanément, dans sa ville d'adoption, une grande renommée, et les très hautes amitiés qu'il avait su se concilier lui demeurèrent fidèles jusqu'au delà de son tragique trépas.

Fabritius, on le sait, mourut en 1654, tué par une explosion, et ses contemporains déplorèrent sa fin prématurée comme un malheur public. Les quelques œuvres de ce maître qui nous ont été conservées, j'entends ses œuvres authentiques, justifient amplement, il faut le reconnaître, sa rapide réputation et la grande admiration qu'il sut inspirer aux *Delvenaars*. Elles peuvent, en outre, expliquer aussi la transformation si remarquable qui caractérise, dans l'école de Delft, les ouvrages de Vermeer et de Pieter de Hooch.

Comment Fabritius, au reste, n'aurait-il pas exercé une influence sérieuse sur ces jeunes peintres cherchant une voie nouvelle, lui qui était riche, bien apparenté, qui venait d'une grande ville sur laquelle l'Europe entière avait alors les yeux fixés, et où il avait vécu dans l'intimité des artistes les plus considérables de son temps? Pieter de Hooch et Johannes Vermeer devaient forcément écouter sa parole, que Hoogstraaten nous montre facile, souvent hardie, toujours ingénieuse.

Vermeer s'inspira même si bien de ce modèle, fait à point pour le séduire, que, dans l'élégie consacrée par Arnold Bon à la mort de Fabritius, ce médiocre poète n'hésite pas à dire que notre artiste marche sur les traces du « phénix, » car c'est ainsi qu'il appelle le peintre dont il déplore la fin[2].

1. *L'Art et les artistes hollandais.* Paris, Quantin, 1880, t. III, p. 82.
2. Voir la *Beschryvinge der Stadt-Delf,* de Bleyswyck.

On a voulu voir dans ce rapprochement un lien plus étroit, et Immerzeel[1] n'a pas hésité à conclure que Vermeer avait été l'élève de Fabritius : « *hy was discipel van Karel Fabritius* », dit-il. Nous qui connaissons les règles sévères auxquelles était alors soumis l'apprentissage des artistes, et qui savons en outre, fait ignoré par Immerzeel, que Karel Fabritius ne fut reçu maître qu'en 1652, c'est-à-dire un an seulement avant Vermeer, nous pouvons bien admettre qu'il fut son inspirateur, mais non pas son maître au sens exact et corporatif de ce mot. Donc et pour conclure, si nous nous en tenons aux probabilités, fort plausibles du reste, révélées par l'état civil, c'est à l'enseignement de Léonard Bramer, modifié par les conseils et les exemples de Fabritius, que Johannes Vermeer serait redevable de tout ce qui, dans son talent, ne lui est pas éminemment personnel.

Pour terminer cette rapide étude, il nous resterait peut-être encore à tracer un léger portrait de notre peintre et à compléter la liste de ses œuvres, en recherchant celles qui nous sont demeurées inconnues. Nous déclinerons, s'il vous plaît, cette double tâche.

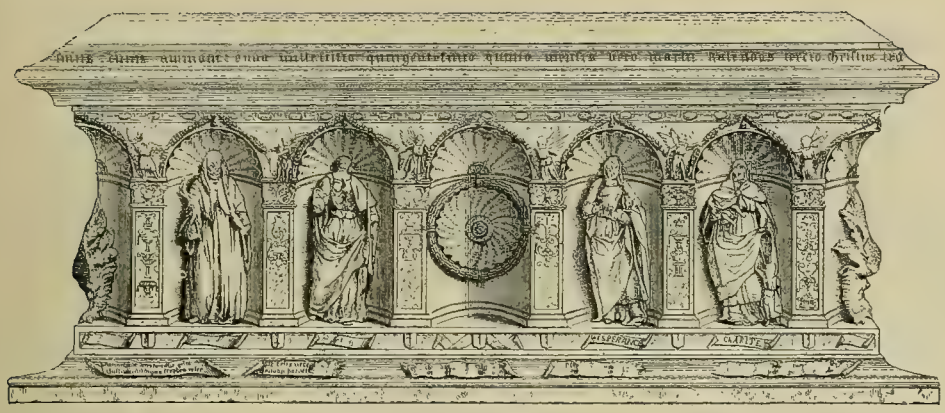
Pour ce qui est du portrait, une seule image représentant Vermeer à son chevalet est parvenue jusqu'à nous, et par une malice du sort notre artiste s'est, dans ce tableau, représenté le dos tourné au spectateur, de telle façon que sa figure nous échappe. Ce portrait, au reste, n'est pas inconnu des lecteurs de la *Gazette*. C'est l'admirable peinture de la galerie Czernin de Vienne, dont le numéro de mai contenait une excellente reproduction.

Quant aux œuvres inconnues, W. Bürger s'est donné un mal très grand pour en reconstituer la liste, et il ne paraît pas que tous les ouvrages retrouvés par lui, et par lui attribués à son maître préféré, aient été fort profitables à sa réputation.

Nous laisserons donc au temps et au hasard le soin de grossir, s'il y a lieu, le bagage de Johannes Vermeer. C'est surtout en ces matières, on peut le dire, que le nombre importe moins que la qualité, et il suffirait à Vermeer d'avoir peint la merveille dont nous parlions à l'instant, les deux morceaux de la galerie Six, la *Vue de Delft* du Musée de la Haye, la *Dentellière* du Louvre, *le Soldat et la fillette* de la collection Double et les œuvres capitales de Dresde, pour qu'on lui accorde, sans marchander, une place d'honneur parmi les meilleurs artistes qu'a produits l'art hollandais.

HENRY HAVARD.

1. *De Levens en Werken*, etc.



TOMBEAU DE L'ABBÉ DE BLANCHEFORT

DANS L'ÉGLISE DE L'ANCIENNE ABBAYE DE FERRIÈRES

(LOIRET)

Ce n'est qu'avec la plus grande circonspection qu'il faut attribuer une œuvre d'art à un maître, quand les documents écrits font complètement défaut. Aussi ne nous permettrons-nous pas une attribution ; nous nous contenterons simplement de la proposer en rapprochant des œuvres dont la parenté paraît être proche.

En étudiant les monuments de la petite ville de Ferrières, et en particulier le tombeau de l'abbé Louis de Blanchefort[1], nous disions : « Ce tombeau nous paraît être dû à un artiste italien, ou tout au moins à un artiste français ayant vu l'Italie et en connaissant à fond les maîtres. En effet, la disposition des niches à coquilles occupées par les Vertus rappelle tout à fait le soubassement du monument du pape Jean XXII par Donatello, dans l'église San-Giovanni à Florence. On retrouve les arabesques des pilastres dans l'autel du Saint-Sacrement par Desiderio da Settignano, à l'église de San-Lorenzo de la même ville. Enfin les anges, debout sur les pilastres et qui soutiennent les guirlandes, semblent avoir été pris au monument de F. Birago, par Andrea Fusina, dans l'église de la

1. Edmond Michel, *Monuments religieux, civils et militaires du Gâtinais*, Lyon, 1879, in-4°, p. 14, pl. III.

Passion à Milan[1]. » Quand nous écrivions ces lignes nous ne connaissions pas encore les tombeaux de Dol, de Saint-Gatien de Tours et de la chapelle d'Oiron. Nous pensons aujourd'hui que le tombeau de Ferrières pourrait être une œuvre inconnue des Juste, à l'un desquels on attribue ceux de Philippe de Montmorency et d'Artus Gouffier, dans la chapelle d'Oiron. Nous n'avons reproduit que celui de Philippe de Montmorency, car l'autre, daté de 1539, en est la répétition exacte.

Louis de Blanchefort, neveu du cardinal d'Aubusson, fut tenu sur les fonts sacrés par le roi Louis XI. Après avoir été simple moine de Ferrières, il en devint abbé en 1460[2]. Restaurateur de l'abbaye ruinée par les Anglais, il fut enterré dans l'église abbatiale de Saint-Pierre, qu'il avait magnifiquement restaurée. « Il y avoit encore en icelle église, il n'y a pas soixante et dix ans, écrit un de ses successeurs, plusieurs tombeaux d'illustres personnages, princes et deux roys, celui de saint Aldric, et le tombeau de Louys de Blanchefort, lequel a esté porté de la nef dans le chœur où il est rangé vers le grand autel à costier des chaires, où avoient accoustumé de se mettre les prestres, diacre et sous-diacres disant la grande messe[3]. » La *Gallia christiana* ajoute qu'on plaça sur son tombeau, aussi élégant que magnifique, sa statue revêtue des insignes de la prélature. Cette statue n'existe malheureusement plus; il ne reste que le soubassement, représenté par la gravure de la page précédente. Il se trouve actuellement au milieu de l'abside, derrière le maître-autel.

Les grands côtés du tombeau sont occupés chacun par cinq niches, plein cintre, voutées en coquille et supportées par des pilastres. La première niche, à gauche sur la gravure, abrite saint Benoît, le fondateur de l'ordre, et dans trois autres sont placées la Foi, l'Espérance et la Charité. Celle du milieu renferme une coquille entourée d'une couronne de laurier. Cette même disposition se répète sur l'autre face, qui est dans un état de dégradation lamentable, et nous présente la Force, la Justice, la Tempérance et la Prudence. Une niche semblable aux autres existe dans chacun des petits côtés. A gauche, une Vertu porte un écusson où sont sculptées les armes de Blanchefort, *d'or à deux lions léopardés de gueules*, surmontées de sa mitre; à droite, une autre Vertu porte aussi un écusson, mais on ne distingue plus rien.

Que l'on compare ces deux tombeaux; la ressemblance est frappante.

1. Voir Cicognara, *Storia della scultura,* edizione seconda, Prato, 1824, 7 vol. in-8°, vol. III, *passim,* pl. X, XV et XLIX, seconda serie.

2. *Revue orléanaise,* Orléans, 1847, 1re année, p. 340.

3. Dom Morin, *Histoire générale des pays du Gâtinais,* Paris, 1630, 1 vol. in-4°, p. 777.

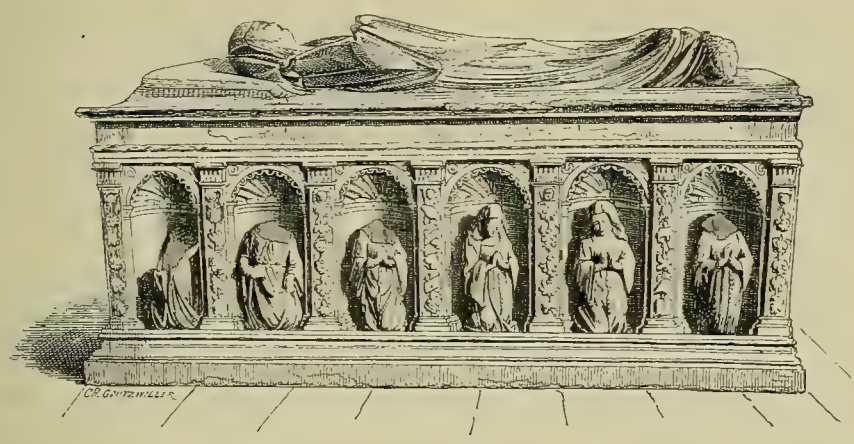
Heliog. Dujardin

TÊTE DE SAINT JEAN BAPTISTE
Dessin d Andrea Solario au Musee du Louvre

Gazette des Beaux Arts

Imp Eudes

Celui de Blanchefort nous paraît, comme composition architecturale, d'une bien plus grande pureté et d'une forme plus heureuse. Les profils de la table funéraire, l'ampleur du socle ne sont pas comparables à la lourdeur des tombeaux d'Oiron. Le pan coupé avec sa demi-coquille et la forte patte ailée qui l'occupe donnent à l'ensemble une grande légèreté. A Oiron, les frises et les tympans sont nus ; à Ferrières, règne un ornement de perles, et les tympans sont occupés par des statuettes d'anges tenant de chaque main la guirlande de laurier qui sertit l'archivolte des niches.



TOMBEAU DE PHILIPPE DE MONTMORENCY, PAR JEAN JUSTE.

« Les arabesques des pilastres, dit M. de Montaiglon à propos d'Oiron, ne sont pas dans leur dimension relative, mais un peu trop épais et ressentis ; ils n'ont plus la douceur et la légèreté résultant du relief tenu très faible, et en quelque sorte plus dessiné que sculpté, qui est si remarquable au tombeau de Thomas James et à celui de Louis XII[1]. » Pareil reproche ne saurait être adressé aux arabesques des pilastres de Ferrières ; ils sont d'une légèreté extrême et leur relief atteint à peine trois millimètres.

M. de Montaiglon croit probable l'attribution à Jean Juste de ces deux tombeaux d'Oiron[2], et à celui qu'on appelle Jean Ier, qu'il avait deviné avec une sagacité rare, et dont les documents découverts par M. Grandmaison portent la mort avant l'année 1559[3].

Le tombeau de Thomas James à Dol[4] est signé de ce Jean et daté 1507. Il n'y a d'autre date à celui de Blanchefort que celle de sa mort,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, 2e période, p. 564.
2. *Id., ibid.*
3. *Id.*, t. XV, 2e période, p. 223.
4. *Id.*, t. XII, 2e période, p. 394 et suiv.

qui eut lieu le III des kalendes de mars 1505, c'est-à-dire le 27 février, d'après l'inscription gravée en lettres gothiques sur le scotie de la table funéraire. Un premier rapprochement à faire entre ces deux œuvres, très dissemblables par l'architecture, bien qu'elles aient des points de contact, c'est la finesse des détails, le dessin essentiellement italien, florentin même, des arabesques du XVe siècle. Un second rapprochement très important se rencontre dans la matière employée, qui est la même ou tout à fait analogue. Ce que M. de Montaiglon a dit à ce sujet pour le monument de Dol trouve exactement sa place ici. « Il n'est pas malheureusement en marbre, mais dans cette pierre de la Loire, tendre comme du tufeau, qui se taille au couteau et au canif, et qui laisse sa trace à tout ce qui la touche ou la frôle. Dans cette matière, le ciseau de l'artiste laisse sa trace la plus légère et sa grâce d'improvisation, comme fait sur le papier le crayon ou la plume du maître. » La tendreté de la pierre est tellement grande dans le tombeau de Ferrières, que les gens superstitieux n'oublient jamais ici le lundi de la Pentecôte, jour de la fête patronale où l'église est très visitée, d'en couper un morceau qu'ils réduisent en poudre et appliquent, pour la guérir, sur une dent malade. Si cette pierre ne sort pas de la même carrière que celle de Dol, en tout cas c'est une pierre absolument semblable, à grain fin et qu'on ne rencontre pas dans nos contrées.

A quelle époque a été exécuté le tombeau de Blanchefort? Nous ne pouvons répondre à cette question par un document écrit; jusqu'à présent, nos recherches ont été infructueuses. Thomas James est mort le 5 avril 1504, et Louis de Blanchefort le 27 février 1505. Le monument de Thomas James a été érigé en 1507. L'étude artistique du tombeau de Blanchefort invite à ne pas dépasser de beaucoup cette date, et ne permet pas, d'après le travail de l'artiste, de la donner à ce que nous appellerons la dernière manière de Jean Juste, que caractérise ainsi M. de Montaiglon dans l'étude des tombeaux d'Oiron. « J'y verrais presque la trace d'un artiste s'écartant sans le savoir de la pureté de sa première inspiration italienne qui ne se renouvelle pas autour de lui, dont le goût s'alourdit et se gâte un peu, et dont la main éprouve le besoin d'appuyer sur ce que d'abord il ne faisait qu'indiquer, en faisant saillir et en grossissant ce qu'il avait commencé par laisser d'une légèreté parfaite. C'est le fait de l'âge qui s'avance; c'est aussi ce qui arrive à l'étranger, à celui dont les lèvres ont cessé depuis longtemps de se rafraîchir à la pureté des sources natales[1] ». D'un autre côté, Louis de Blanchefort avait un frère

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, 2e période, p. 564.

cadet, nommé Charles, abbé de Saint-Euverte d'Orléans, puis évêque de Senlis en 1503, et qui mourait seulement en 1508[1]. Or les deux frères avaient une fortune considérable, et l'aîné avait fait servir non seulement ses biens, mais encore ceux de son cadet à relever les deux églises en ruine de l'abbaye, Saint-Pierre et Bethléem[2]. Il n'y aurait donc rien de surprenant à ce que le tombeau de l'abbé Louis eût été élevé aussitôt après sa mort, sur l'ordre et aux dépens de Charles, son frère et son collaborateur dans tous ses grands travaux. En sorte que l'union des deux frères vient ajouter une probabilité à celle tirée du faire du monument lui-même, pour placer son exécution dans les toutes premières années du XVI^e^ siècle.

Où et comment Charles de Blanchefort a-t-il connu les Juste pour s'adresser à l'un d'eux? Nous ne saurions le dire, tout comme on ignore encore comment le cardinal Georges d'Amboise et Antoine Juste, qu'il occupa pendant deux ans à Gaillon, de 1508 à 1509, s'étaient rencontrés[3], et toutes suppositions à cet égard nous semblent superflues. Nous nous contenterons de dire que Guy de Blanchefort, le père de nos deux abbés, était sénéchal de Lyon et chambellan de Charles VII, ainsi que Guillaume Gouffier et à la même époque; que ce dernier était gouverneur de Touraine; que Antoine I^er^ d'Aubusson, le frère aîné de Souveraine, femme, en 1446, de Guy de Blanchefort, était bailli d'Anjou et de Touraine; que Guillaume Gouffier eut pour première femme Louise d'Amboise, la sœur du cardinal, le constructeur de Gaillon; en sorte que ces trois familles, étant en rapport constant par les fonctions de plusieurs de leurs membres, ont pu par conséquent se recommander et s'adresser mutuellement les Juste.

En résumé, nous proposons d'attribuer à Jean Juste, le père, le tombeau de Louis de Blanchefort, et de placer son exécution entre celle du monument de Thomas James à Dol et les travaux d'Antoine Juste à Gaillon. Nous n'apportons encore, comme nous l'avons dit, aucune preuve matérielle, mais nous sommes absolument de l'avis de M. de Montaiglon « que, non seulement l'on peut, mais que l'on doit discuter, juger et avoir raison par des appréciations de critique et de goût, qui ont par elles-mêmes une valeur et une solidité réelles, alors même qu'elles ne sont pas accompagnées de preuves documentaires[4] ».

EDMOND MICHEL.

1. *Gallia christiana,* Paris, 1764, t. VIII, col. 1577.
2. *Revue orléanaise,* Orléans, 1847, 1^re^ année, p. 329.
3. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XII, 2^e^ période, p. 401.
4. Ibid., t. XV, 2^e^ période, p. 223.

L'ORNEMENTATION DES LIVRES

A PROPOS DE L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'UNION CENTRALE

EN 1882[1]

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

GRAVURE DE L'ÉCOLE DE TORY.
(Emblèmes d'Alciat. Paris, 1534.)

C'est à dessein que nous avons un instant négligé de nous occuper de l'école française de gravure, qui, à vrai dire, ne présente rien de bien remarquable à l'origine. Il faut arriver, pour y trouver quelque mérite, jusqu'à l'époque où les imprimeurs de Paris, les Vérard, les Simon Vostre, les Pigouchet, les Guillaume Lerouge, les Hardouin, les Kerver, et autres, dotèrent la France de ces beaux livres d'heures qui feront à jamais la gloire de la typographie française à la fin du XV^e^ siècle et au commencement du XVI^e^. M. Ambroise-Firmin Didot, après Fournier et Papillon, cite un nom d'artiste, Mercure Jollat, qu'il suppose avoir collaboré avec ces imprimeurs célèbres, pour dessiner et graver les figures et les ornements de leurs livres. Mais il est bien probable que ces éditeurs intelligents autant qu'érudits étaient eux-mêmes des artistes et que plusieurs d'entre eux ont dû exécuter, en tout ou en partie, les grands sujets et les encadrements de leurs splendides Heures, si recherchées aujourd'hui. C'est ce que M. Renouvier affirme d'ailleurs pour Anthoine Vérard. Une autre opinion fort acceptable, émise aussi par M. Jules Renouvier, con-

1. Voir la *Gazette*, t. XXVIII, 2^e^ période, p. 135.

siste à admettre comme probable la collaboration de miniaturistes tels que Robinet Testard, Jehan Bourdichon, Jehan Poyet et autres. « Ces planches, ajoute-t-il, ont la précision de trait, la propreté de travail et le

PORTRAIT TIRÉ DE LA « VIE DES DOUZE DUCS DE MILAN », ILLUSTRÉE PAR GEOFROY TORY.

(Paris, Robert Estienne, 1549.)

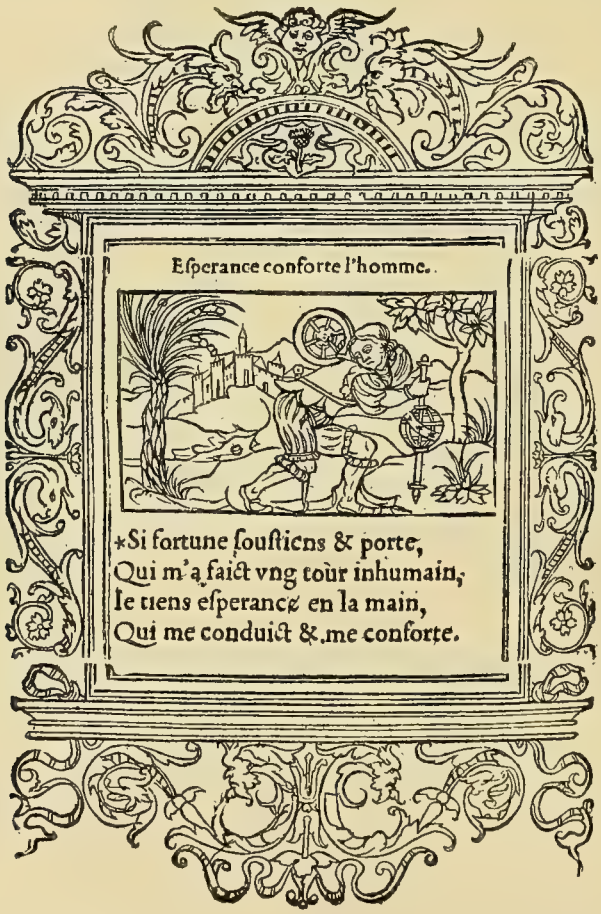
champ de composition qui conviénnent à des miniatures. On sait que dans les exemplaires de luxe de nos Heures, la gravure ne leur servait encore que de canevas. »

Dans tous les cas, Mercure Jollat ne serait venu que tard prêter son concours aux imprimeurs que nous avons cités, puisqu'il était né

seulement dans les dernières années du XVe siècle et qu'un grand nombre de beaux livres d'heures avaient déjà paru alors qu'il était encore enfant. Le premier volume sur lequel figure le nom de Jollat est un livre d'architecture daté de 1530.

GRAVURE DES « EVANGELIA. »
(Paris, Jean Roulle, 1554.)

Les vitrines de M. Le Soufaché, à l'Exposition, étaient fort riches en livres d'heures; nous n'en avons compté pas moins d'une vingtaine, imprimés ou sur vélin ou sur papier. On y remarquait surtout quatre volumes de



GRAVURE DE L'HÉCATONGRAPHIE.
(Paris, Denys Janot, 1543.)

Simon Vostre et Pigouchet, dont deux à l'usage de Rome, l'un de 1498

et l'autre de 1510 ; un à l'usage d'Autun, de 1512, et l'autre à l'usage de Lisieux, de 1519 ; plusieurs livres de Kerver et de Hardouin, datés de 1503 à 1514, et des livres d'imprimeurs ou éditeurs moins connus,

GRAVURE DES « QUADRINS HISTORIQUES », ILLUSTRÉS PAR LE PETIT BERNARD.
(Lyon, Jean de Tournes, 1543.)

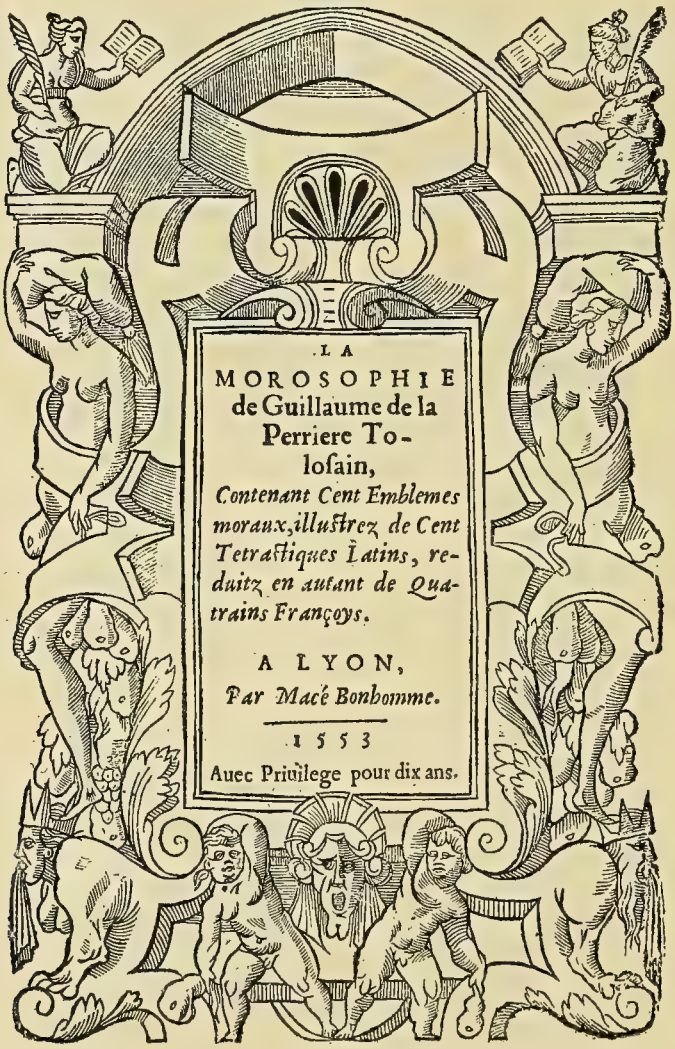
Mathurin Le Maire, Nicolas Vivian, Jehan Poitevin, Pierre Vidoue, Guillaume Godard, Simon du Bois ; enfin d'autres de Geofroy Tory, Simon

GRAVURE DES « POURTRAICTS DIVERS » ILLUSTRÉS PAR LE PETIT BERNARD.
(Lyon, Jean de Tournes, 1557.)

de Colines et Olivier Mallard, qui sont d'une époque plus rapprochée de la véritable apogée de l'art de la gravure française.

Pour corroborer l'opinion émise par M. Renouvier au sujet de là

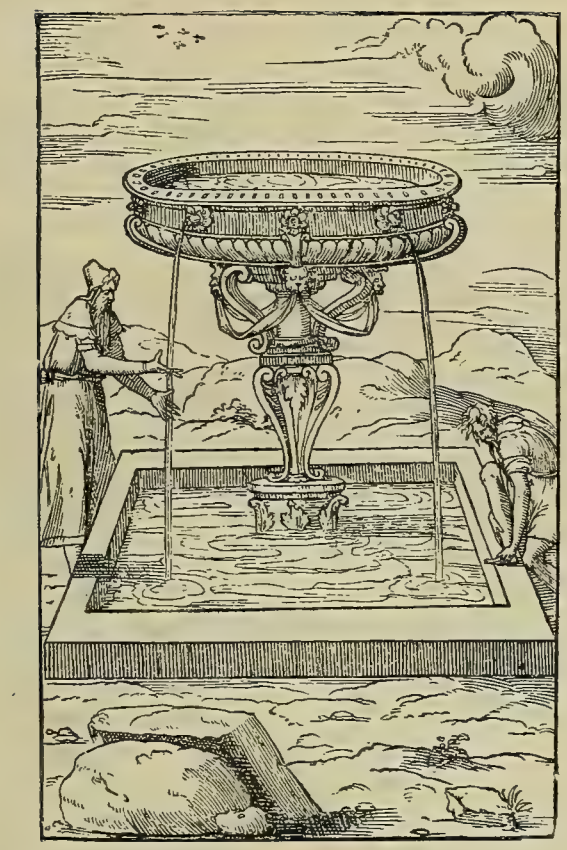
part presque certaine que durent prendre les miniaturistes dans l'exécution des livres d'heures, disons que tous ces sujets et ces ornements si bien gravés ne sont pas d'un dessin original et n'ont aucun caractère de



FRONTISPICE DE LA « MOROSOPHIE. »

(Lyon, Macé Bonhomme, 1553.)

personnalité. Il est facile de voir que les artistes ou *artisans* (suivant une expression assez juste du temps) qui exécutaient ces gravures, se bornaient à copier ou à imiter, tantôt servilement, tantôt avec de légères



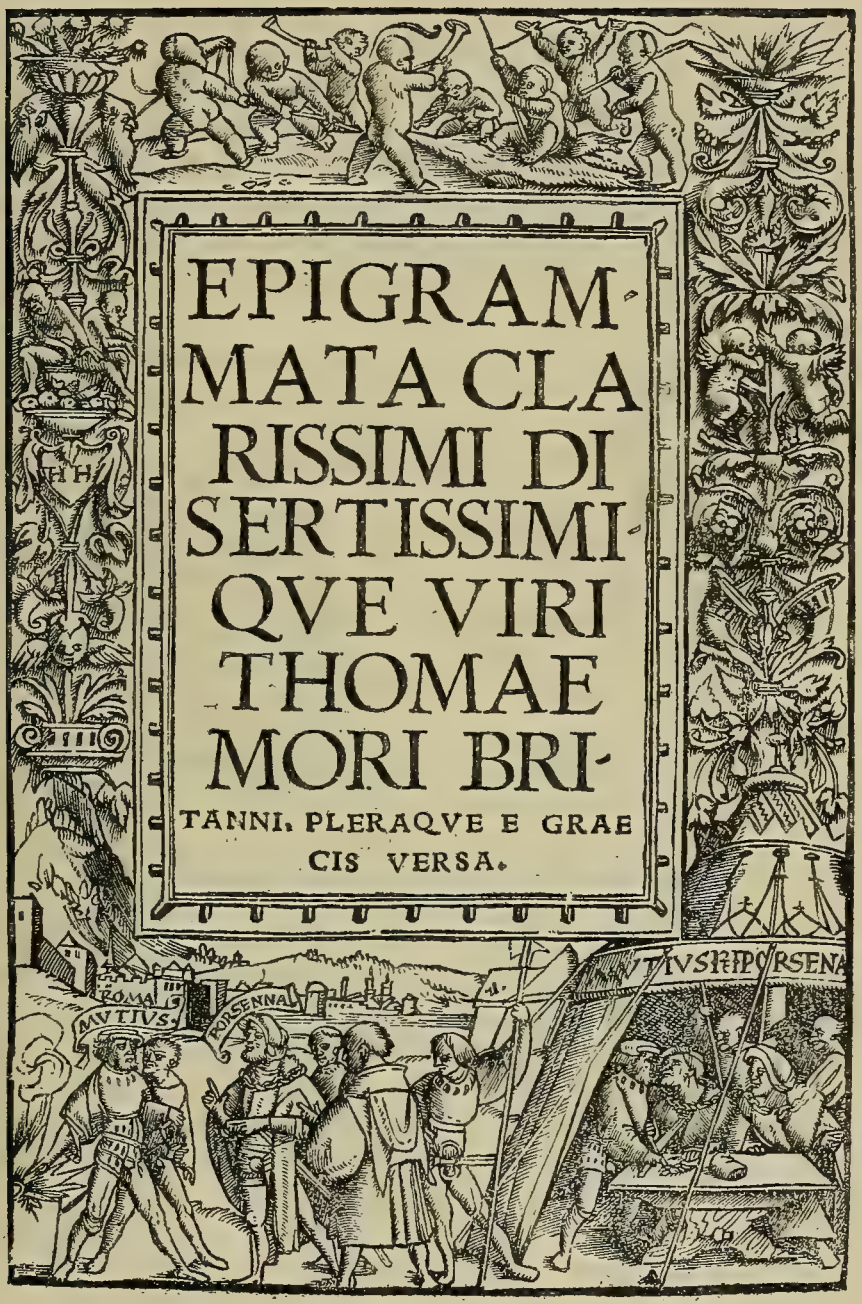
GRAVURE TIRÉE DES « FIGURES DE LA BIBLE », de Guillaume Guéroult, illustrées par Jean Moni. (Lyon, Rouille, 1564.) — PORTRAIT DE PHILARÈTE, tiré du « Vitruve » illustré par Le Petit Bernard. (Lyon, Jean de Tournes, 1552.)

variantes, les sujets de miniatures, de bordures ou d'encadrements du XV^e^ siècle. On peut en conclure que la plupart des premiers graveurs étaient simplement des praticiens ou ouvriers plus ou moins habiles,

PORTRAIT DE GEORGETTE DE MONTENAY, PAR PIERRE WOEIRIOT.
(Emblèmes, Lyon, Jean Marcorelle, 1571.)

chargés de tailler dans le bois ou dans le métal les traits de contour des sujets destinés à l'enluminure. Aussi ces graveurs avaient-ils pris le titre aussi significatif que modeste de « tailleurs d'imaiges ».

Ce n'est pas seulement pour les livres d'heures qu'on remarque ce



ENCADREMENT DESSINÉ PAR HOLBEIN.

(Bâle, Froben, 1518.)

défaut d'originalité dans la composition des sujets, soit en France, soit dans les autres pays. Pour ne citer que des ouvrages français, disons, par exemple, que la première édition du *Roman de la Rose,* imprimée à Paris, chez Guillaume Le Roy, en 1483, renferme des gravures taillées grossièrement d'après les dessins de diverses copies manuscrites du même ouvrage antérieures à cette époque. La même observation peut être faite pour le roman de chevalerie intitulé *Le Roman de Fierabras*, publié en 1480 par le même imprimeur; et aussi pour un autre ayant ce titre : *Belial. Cy commence le procès de Belial à lencontre de Jhésus*,

FIGURES TIRÉES DES « SIMULACHRES DE LA MORT » DE HOLBEIN.
(Lyon, Trechsel, 1538.)

avec ces mots à la fin :..... *Nouvellement translaté de latin en francoys, par..... Pierre Ferget, docteur en théologie..... lan de grace mil cccc. lxxxi*, livre dont il existe plusieurs éditions, imprimées probablement à Lyon et une à Paris, de 1481 à 1525 environ.

A peine peut-on signaler un peu plus de caractère dans les dessins de quelques volumes, comme, par exemple, l'*Art de bien mourir*, imprimé par Anthoine Vérard, en 1492, la *Danse des morts*, première édition publiée en 1485 par Guyot Marchant, et surtout le grand et remarquable ouvrage les *Chroniques de France*, dites *de Saint-Denis*, imprimées par Anthoine Vérard en 1493. Il faut cependant citer, comme ayant un mérite supérieur au point de vue des gravures sur bois, le fameux livre intitulé *La Mer des histoires*, l'un des plus beaux ouvrages français du XV^e^ siècle, imprimé à Paris, en 1488, par Pierre Lerouge, et la superbe

édition du même livre publiée à Lyon, chez Jean Dupré, en 1491. Signalons encore la grande édition de Térence, imprimée à Lyon par Jean Trechsel, en 1493, avec le commentaire de Guy Jouanneau, revu par Josse Bade,

GRAVURE TIRÉE DES « VILMATII CARMINA. »

(Venise, 1538.)

et dont voici le titre : *Terrentius. Guidonis Juvenalis natione Cenomani in Terentium familiarissima interpretatio cum figuris unicuiquæ scænæ præpositis.* Ce beau livre, d'ailleurs fort rare et peu connu, reste

PORTRAIT DE ANGELO DI FORTE,
PAR GARFAGNINO.
(Venise, 1544.)

comme le plus beau spécimen de l'imprimerie lyonnaise. Il est orné de cent cinquante gravures sur bois d'un dessin supérieur; les figures pleines de vie et de mouvement indiquent un artiste de race, dont on ignore malheureusement le nom.

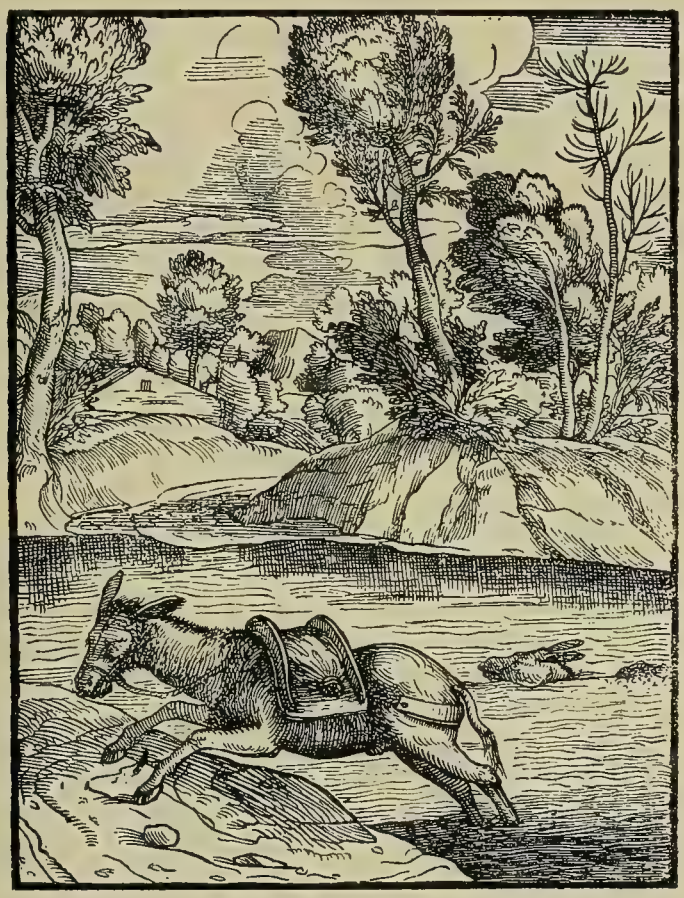
L'art français produisit au XVIe siècle, surtout à Paris et à Lyon, un grand nombre d'artistes remarquables, comme dessinateurs et comme graveurs, dans l'illustration des livres. La gravure en bois fut surtout en grand honneur, car le travail du burin avait beaucoup moins progressé dans notre pays qu'en Allemagne et en Italie.

Geofroy Tory, le premier de nos artistes de cette époque, atteignit d'emblée une supériorité telle sur ses devanciers, qu'il peut être considéré comme le rénovateur — on pourrait presque dire le créateur — de l'école française de gravure. Tour à tour professeur, grammairien, littérateur, historien, éditeur, libraire, imprimeur, dessinateur, graveur, relieur, Geofroy Tory montra autant de science dans la composition de ses ouvrages que de goût dans ses productions typographiques et d'habileté dans l'exécution des dessins et des gravures dont il orna ses livres.

GRAVURE DE LA « CONTEMPLATIO VITÆ CHRISTI. »
(Venise, 1557.)

Le premier volume qu'il publia, comme éditeur ou annotateur,

Pomponius Mela, de Totius orbis descriptione, parut en 1507, chez Gilles Gourmont, qui l'imprima pour Jehan Petit, libraire; mais cet opuscule ne renferme aucune gravure. Ce fut deux ans après, en 1509, qu'il publia chez Henri Estienne, — le premier de cette famille d'il-



GRAVURE TIRÉE DES FABLES DE VERDIZOTTI, ILLUSTRÉES PAR LE TITIEN.
(Venise, Ziletti, 1570.)

lustres imprimeurs, — la *Cosmographia Pii Papæ*, dans laquelle il plaça une grande planche représentant le monde ancien.

Après deux ou trois ouvrages sans gravures, il fit paraître en 1510 un livre intitulé *Valerii Probi grammatici de interpretandis Romanorum litteris opusculum...* volume renfermant deux figures sur bois et quelques petites figures sur métal, gravures qu'on ne peut pas raisonnablement lui attribuer, tant elles sont au-dessous de ses autres compositions, même des

plus modestes. Tous ces ouvrages portent en quelque endroit le mot *Civis,* que Tory avait adopté comme devise et comme signature.

Nous ne citerons pas ici les volumes de Tory qui virent le jour dans les années suivantes, ces volumes ne présentant pas d'intérêt au point de vue qui nous occupe. Passons de suite à son important ouvrage, publié en 1529, *Champ fleury, auquel est contenu l'Art et Science de la deue et vraye proportion des lettres Attiques... proportionnées selon le corps et visage humain...*, livre fort original, plein d'érudition et d'imagination artistique. C'est là que Tory propose un essai de réforme orthographique ainsi que des modifications intéressantes sur la forme des lettres. Ce volume fut commencé en 1526, car une des planches qu'il contient porte cette date. Désormais G. Tory n'emploie plus la signature *Civis;* il se compose une marque, qu'il gardera pour la plupart de ses nouveaux livres, un *Pot cassé,* traversé par une sorte de glaive, dessiné de dix manières différentes, tantôt avec une ornementation de diverses fleurs de souvenir, tantôt sans aucun ornement, mais toujours avec la devise « Non plus », sauf pour deux des plus petits dessins. Souvent cette marque est accompagnée d'une petite croix double, semblable à la croix de Lorraine, signe que l'on retrouve même quelquefois seul au bas des gravures de cet artiste.

GRAVURE DES « ARTS ET MÉTIERS » DE JOSTE AMMAN.
(Francfort, 1574.)

GRAVURE DE LA VIE DE J.-C., ILLUSTRÉE PAR LIÉVIN DE WITTE.
(Anvers, Crome, 1539.)

Quoique peu des volumes de Geofroy Tory se trouvassent à l'Exposition rétrospective, il nous est impossible de ne pas mentionner les admirables livres d'heures qu'il édita ou qui furent publiés avec ses belles gravures et ses gracieux encadrements. Par exemple : les

Heures de la Vierge (en latin), imprimées pour Simon de Colines en 1524 et 1525, et dont il n'existe que de très rares exemplaires complets, entre autres celui de la bibliothèque de l'Arsenal ; puis une nouvelle édition qui parut en 1527, avec l'adjonction de plusieurs nouveaux encadrements. Les ornements et arabesques, qui forment les bordures, sont d'une grâce et d'une légèreté incomparables. — Les grandes *Heures de Paris*, qui furent imprimées chez Simon du Bois (Silvius), en 1527. Tory composa pour elles de nouvelles planches, toutes différentes des premières. Dans ce livre les encadrements, dits à la moderne, sont formés de fleurs, d'oiseaux, d'animaux, d'insectes : le tout d'un dessin très large et très décoratif.

COSTUME DE BALOISE
TIRÉ DES « OMNIUM FERE GENTIUM HAB TUS ».
(Anvers, Jean Bellère 1572.)

On rencontrait à l'Exposition, dans les vitrines de M. Le Soufaché et de M. Lortic, deux beaux spécimens de ces livres d'heures, à côté d'un autre superbe livre édité par Simon de Colines en 1543, les *Grandes Heures* en latin. Ce dernier volume renferme beaucoup d'encadrements dans le genre de Geofroy Tory, exécutés par ses élèves, aux dates de 1536 à 1539, et d'un très beau style.

Au point de vue de la gravure sur bois, Geofroy Tory eut une influence considérable sur l'école française. D'ailleurs ses élèves, qui gardèrent son atelier, d'abord avec sa veuve et ensuite entre eux, suivirent avec talent ses principes. Le grand *Livre d'heures* de 1543, que je viens de citer, et un volume de Paul Jove, la *Vie des ducs de Milan* (en latin) avec douze portraits superbes, volume exposé par M. Gonse, en fournissent la preuve.

Bientôt parurent en France, à peu près à la même époque, deux ar-

tistes de grande valeur, qui semblent procéder de Geofroy Tory. Nous voulons parler de Salomon Bernard, dit le Petit Bernard, et de Jean Mauginn, surnommé le Petit Angevin.

En même temps que Jean Duvet, de Langres, contemporain de G. Tory, perfectionnait en France la gravure en creux sur métal, qui jusqu'alors y était restée à l'état primitif, les deux graveurs sur bois que

PORTRAIT DE PETRUS MYRTENS, PAR TOBIE STIMMER.
(Bâle, Valdkirch, 1591.)

nous venons de citer produisaient concurremment de charmants et nombreux ouvrages. Ils étaient d'ailleurs puissamment encouragés par des éditeurs d'une rare intelligence, comme Denys Janot, Étienne Groulleau, Gilles Corrozet, à Paris, et Jean de Tournes et Guillaume Roville, à Lyon.

Citons seulement du Petit Angevin un vrai chef-d'œuvre, *Les Figures de l'Apocalypse*, réunies en un volume de format in-12, publié par Étienne Groulleau, en 1547, et exposé par M. Gonse. Les vitrines du même amateur renfermaient un autre petit volume (*Evangelia*, 1554) dési-

gné dans la préface de la *Tapisserie de l'Église chrétienne* comme étant du Petit Angevin ; cet exemplaire est le seul signalé.

Salomon Bernard fut aussi très fécond. L'histoire artistique ne fournit presque aucun document sur cet illustrateur d'un si grand mé-

FRONTISPICE DESSINÉ PAR TOBIE STIMMER.

(« Künstliche und folgerissene figuren », Francfort, 1587.)

rite. On sait seulement, par des pièces d'archives, qu'il exécuta les dessins du beau livre intitulé *La magnificence de ..... l'entrée de Lyon, faicte au roy Henry deuxiesme....* le 23 septembre 1548, et par deux brèves indications contenues dans les préfaces des *Hymnes du temps*, de Guillaume Guéroult, et des *Quadrins historiques*, dernière édition, publiée à Genève, en 1681, par les héritiers de Jean de Tournes, qu'il fut

l'auteur des illustrations de ces deux ouvrages. C'est par analogie qu'on est arrivé à reconstituer approximativement son œuvre. On recherche beaucoup tous les recueils de gravures qui lui sont attribués, et l'on attache surtout un grand prix aux suivants : Les différentes parties de la Bible illustrées par lui, à savoir : *La Genèse*, les autres livres de l'*Ancien Testament* et le *Nouveau Testament*, réunis une première fois

GRAVURE TIRÉE DE LA VIE DU P. GABRIEL MARIA, ILLUSTRÉE PAR DIEPENBEKE.

(Anvers, 1642.)

sous le titre des *Quadrins historiques de la Bible*, par Claude Paradin (éditions de Jean de Tournes, à Lyon, 1553-1554 et encore de 1555). — *Picta poesis*, publié chez Mathieu Bonhomme, en 1552. — *Andreæ Alciati emblematum libri duo*, de Lyon, Jean de Tournes, 1547. — *La Métamorphose d'Ovide figurée*, édition française de Jean de Tournes, 1557, ou version italienne publiée chez le même éditeur en 1559. Le *Vitruve*, publié par Jean de Tournes, en 1552. — Les *Illustres observations antiques*, de Gabriel Syméon, publiées chez Jean de Tournes, en

LE SATYRE ET LE PAYSAN, EAU-FORTE DE PH. GALLE,
TIRÉE DE L' « ESBATIMENT MORAL DES ANIMAUX ».

(Anvers, 1578.)

GRAVURE TIRÉE DU « THEATRUM CRUDELITATUM HÆRETICORUM ».

(Anvers, Aprien Hubert, 1587.)

1558. — Le charmant recueil, si rare, intitulé *Pourtraicts divers*, paru chez Jean de Tournes, en 1557. — Et plusieurs autres volumes, dans lesquels les illustrations, toujours gravées sur bois, sont autant de petits chefs-d'œuvre dont nous avons rencontré la série complète dans les vitrines de M. Gonse.

Les volumes que nous venons de citer et quelques autres aussi attri-

GRAVURE TIRÉE DE LA VIE DU P. GABRIEL MARIA, ILLUSTRÉE PAR DIEPENBEKE.

(Anvers, 1642.)

bués au Petit Bernard, sont d'ailleurs à compter parmi les plus beaux spécimens de l'école lyonnaise. Cette école produisit à la même époque plusieurs artistes de valeur, comme Jean Moni, qui publia, en concurrence avec le Petit Bernard, divers volumes, entre autres : Les *Figures de la Bible, illustrées de huictains françois*, à Lyon, chez Guill. Roville, 1564, *Les Actes des Apôtres*, en 1582, et les *Figure del Nuovo testamento*, en 1582. Un ravissant livre sorti aussi de l'école lyonnaise, *La Morosophie*, de Guillaume de la Perrière, renferme de charmantes gravures attribuées à J. Mosnier et J. Perrin.

FRONTISPICE DES « EMBLEMATA AMATORIA, » PAR CRISPIN DE PASSE.

(Amsterdam, Janszoon, 1611.)

L'artiste le plus connu de l'époque de François Ier et de Henri II, Jean Cousin, ne dédaigna pas lui-même de dessiner et même de graver des petits sujets pour l'illustration de quelques ouvrages. M. Didot lui attribue à la légère les dessins de l'*Entrée de Charles IX et d'Élisabeth d'Autriche, à Paris,* en 1571, publiée par Olivier Codoré, qui fut sans doute le graveur de ces beaux sujets ; — de *l'Entrée de Henri II à Paris,* publiée en 1549 chez Jean Dallier, livre qu'on voyait à l'Exposition, dans les vitrines de M. Dutuit, de M. Le Soufaché et de M. Lortic ; — du *Songe de Poliphile,* édition de 1546, parue chez Jacques Kerver et reproduite

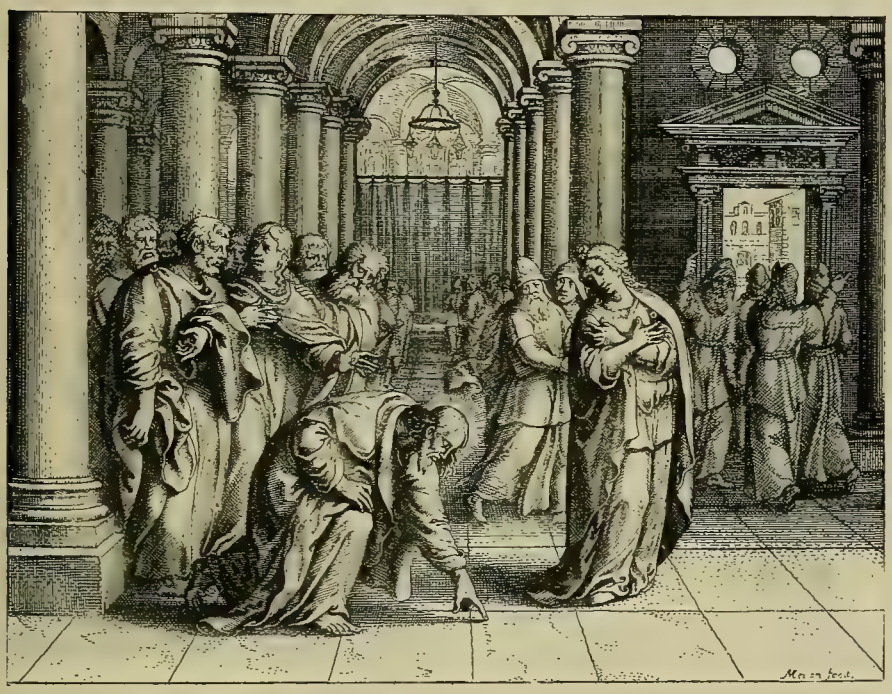
GRAVURE TIRÉE DU « COMPENDIUM OPERUM VIRGILIANORUM », PAR CRISPIN DE PASSE.

(Arnheim, 1612.

en 1554 et encore en 1561. M. Renouvier et M. Didot sont d'accord pour lui attribuer avec plus de vraisemblance les figures ravissantes du *Tableau de Cébès,* publié par Denys Janot, les charmants sujets de l'*Amour de Cupido et de Psyché mère de Volupté,* paru chez la veuve de Denys Janot en 1545, et encore ceux de l'*Hécatongraphie,* publiée la même année. Jean Goujon a été considéré aussi par quelques écrivains comme l'auteur des compositions qui ornent le *Songe de Poliphile* ; mais il est à peu près certain aujourd'hui que c'est là une erreur. Cet artiste est l'auteur de dessins de quelques beaux ouvrages d'architecture, notamment de la grande édition de Vitruve, intitulée *Architecture ou art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollion,* imprimé à

Paris en 1547, par Jacques Gazeau. Selon M. G. Duplessis et M. Renouvier, Jean Goujon n'aurait été là que dessinateur; mais M. Robert Dumesnil, dans le *Peintre graveur français*, considère Jean Goujon comme ayant eu part à la gravure des plus belles planches.

Un élève de Jean Cousin, qui a aussi quelque droit de revendiquer une part dans les progrès de la gravure au XVI^e^ siècle, Pierre Wœiriot,



GRAVURE TIRÉE DE LA BIBLE DE MÉRIAN.

(Francfort, 1627.)

exécuta quelques beaux sujets sur bois, quoiqu'il fût plus spécialement graveur d'orfèvrerie. On connaît de lui les illustrations d'un ouvrage rarissime intitulé *F. Josephi antiquitatum judicarum libri XX...*, publié à Lyon, chez les héritiers de J. Junte, en 1566, grand volume contenant 18 vignettes charmantes sur bois, portant pour la plupart le monogramme de Wœiriot. M. L. Gonse avait exposé deux volumes fort intéressants, ornés de gravures sur cuivre de ce maître, savoir: *Les Rois et Ducs d'Austrasie*, contenant 63 beaux portraits et un frontispice, et les *Emblèmes et devises chrestiennes de Georgette de Montenay*, contenant 100 gravures curieuses en taille-douce et un superbe portrait de l'auteur.

Ce sont les écoles françaises, surtout l'école lyonnaise et l'école de Paris, qui apportèrent au XVI^e^ siècle des changements considérables dans l'art d'illustrer les livres. Le système des vignettes imprimées avec le texte, soit en tête, soit dans le cours de la page, remplaça alors l'emploi des grandes gravures tirées à part. Cette habitude s'étendit bientôt aux autres pays, surtout à la Suisse et à l'Allemagne, où les écoles de Bâle et de Francfort brillaient déjà d'un très vif éclat.

LA KERMESSE DE LA HAYE, PAR ADRIEN VAN DER VENNE.

(La Haye, 1635.)

Le plus grand artiste de l'école bâloise, Hans Holbein, avait, dès 1516, signé de ses initiales H. H., un encadrement historié, représentant *Mutius Scævola et Porsenna*, que l'éditeur Froben avait fait servir dans deux volumes différents, en 1516 et 1517. Deux ans après, on retrouve son nom presque en entier, HANS HOLB. sur un frontispice de l'*Utopie de Thomas Morus* (en latin, *De optimo reipublicæ statu*), ouvrage orné d'encadrements et de grandes initiales, dont les dessins sont évidemment du même artiste. Nous trouvons dans la collection de M. Gonse ce volume et quatre autres qui contiennent aussi des encadrements dont le dessin est dû à Holbein : *Erasmus, Institutio principis christiani; — Eras-*

VUE DE MIDDELBOURG, TIRÉE DES ŒUVRES DE CATS, PREMIÈRE ÉDITION, MIDDELBOURG, 1618.

mus, Epigrammata ; — *Polydore Vergile,* de Rerum inventoribus; — *Th. Morus, Epigrammata.* Tous ces ouvrages, publiés par Jean Froben, à Bâle, furent les débuts de Holbein. Il dessina aussi quelques portraits qui furent gravés dans des volumes, comme, par exemple, celui d'Érasme, des *Adagia*, publiés en 1536, celui de Nicolas de Bourbon de Vandœuvre, dans le volume de vers latins intitulé *Nugae...*, celui d'Alard (Alardus) qui peut lui être attribué, paru dans le livre *Ritus edendi*, en 1523, celui de Ulrich de Hutten, dans un ouvrage de théologie publié en 1536, etc.

GRAVURE DU « NEBULO NEBULONUM ». (Leuwarden, 1636.)

Mais ses deux chefs-d'œuvre de dessin et de gravure sont incontestablement les figures de la Bible, *Historiarum Veteris Testamenti icones...*, volume publié d'abord, en 1538, à Lyon, chez les frères Trechsel, renfermant 92 planches admirablement dessinées et gravées ; les *Simulachres de la mort...*, livre fort recherché, paru la même année, aussi chez Trechsel, à Lyon, et dont le succès fut tel qu'on a peine à en compter les éditions et les imitations ou contrefaçons de l'époque. Les dessins de cet ouvrage, au nombre de 41, sont d'une originalité incomparable, et l'ensemble de ces sujets de petite dimension, gravés avec une finesse qui n'en atténue pas la puissante énergie, forme un des plus beaux livres illustrés, sinon le plus beau, du XVI^e^ siècle.

GRAVURE DES « EMBLEMATA », DE CRAMER, ILLUSTRÉS PAR MÉRIAN. — (Francfort, 1620.)

Il est intéressant de rappeler ici les lignes que M. Ambroise Firmin-

Didot a consacrés à ces compositions, dans son ouvrage : *Essai sur la gravure sur bois :* « C'est surtout dans ces dessins que l'on peut apprécier le génie d'Holbein et la philosophie de ce drame plein de poésie, où successivement et dans toutes les conditions, les liens qui rattachent l'homme à la vie sont impitoyablement brisés à toute heure, à tout âge, par la mort toujours présente. On y admire la profondeur des pensées, l'expression énergique, mais jamais exagérée, la naïveté touchante, la simplicité, le naturel. Après nous avoir montré Adam chassé du Paradis et travaillant à la terre, avec la Mort à ses côtés, Holbein nous fait voir les rois, les empereurs, les pontifes, les guerriers, les vieillards, la jeunesse, la beauté, la richesse, la pauvreté, saisis par elle dans les situations les plus émouvantes ; on y croit entendre les cris arrachés à l'amour maternel, les plaintes de l'enfance, les gémissements de la vieillesse, et pour dénouement à ce vaste et triste spectacle, il nous montre un mendiant estropié, gisant à la porte d'un hôpital, où il invoque la mort qui tarde à répondre à ses vœux. »

Un troisième recueil, d'une remarquable beauté, l'Alphabet de la Mort (*Das Todtentanz-Alphabet...*), peut prendre rang à côté des ouvrages précédents, auxquels il est du reste antérieur. Mais, selon M. Didot, les intéressantes figures qui ornent ces vingt-quatre lettres doivent avoir été gravées en relief sur cuivre et non sur bois, tant elles offrent de finesse et de netteté. *Les Simulachres de la Mort* et les *Icones veteris Testamenti* furent certainement gravés sur bois ; quelques-unes des planches ont d'ailleurs été retrouvées. On s'accorde à attribuer la gravure de ces trois recueils et de quelques frontispices, comme celui du *Polydore Vergile* de 1520, à Hans Lützelburger, dit Franck, dont on a retrouvé le nom imprimé typographiquement sur deux exemplaires de l'Alphabet de la Mort, et dont le monogramme se trouve sur une des planches des *Simulachres*. Les différentes éditions de ces ouvrages de Holbein étaient exposées dans les vitrines de M. Gonse.

A la même époque environ, l'école italienne et surtout l'école vénitienne fournirent quelques grands artistes dessinateurs ou graveurs, dont le talent se produisit dans un certain nombre d'ouvrages. Le même amateur exposait un livre fort rare, *Velmatii Carmina*, imprimé à Venise en 1538, renfermant de magnifiques gravures qu'on peut attribuer à Garfagnino, de même qu'un beau portrait d'Angelo di Forte, placé en tête de l'ouvrage de médecine *De mirabilibus vitæ humanæ naturalia fundamenta*, publié plus tard à Venise, en 1543, et les *Marmi del Doni* Venise, 1552), renfermant plusieurs figures et portraits. On ne sait pas le nom des artistes auteurs des planches qui ornent les deux ouvrages

de Lodovico Dolce, les *Trasformationi d'Ovidio* (Venise, 1553), et les *Imprese* (Venise, 1563); mais ces gravures sont fort belles; celles de ce dernier ouvrage sont à l'eau-forte. Un très bel ouvrage encore est celui de Verdizotti, les *Cento favole morali,* publiées à Venise en 1570 et ornées de superbes compositions gravées sur bois d'après les dessins du Titien.

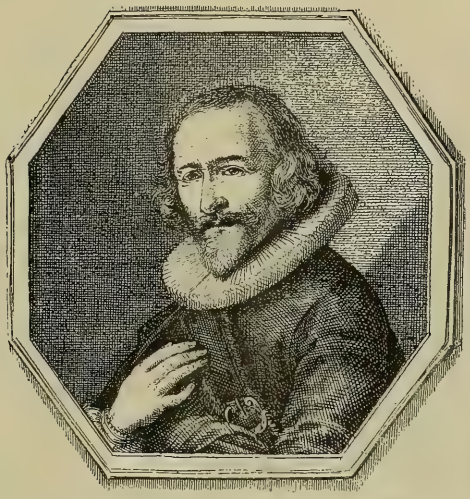
GUILLEAUME DE FUSTEMBERG.

Crie ite Missa est.

GRAVURE A LA MANIÈRE NOIRE, TIRÉE DES « HÉROS DE LA LIGUE ».

(Paris, Peters, 1691.)

Avant de clore nos observations relatives à la gravure sur bois, qui ne fit que décliner vers la fin du XVIe siècle, remplacée par la gravure en creux sur métal, citons encore les œuvres de quelques artistes allemands d'une réelle valeur, surtout Sebald Beham, Virgile Solis et Jost Amman. Ce dernier, né en Suisse, mais instruit dans son art en Allemagne, exécuta presque tous ses dessins pour illustrer des livres, à Francfort-sur-le-Mein.



PORTRAIT DE CONRAD MAYER PAR LUI-MÊME.

(Gravure tirée des « Figures bibliques », Zurich, sans date.)

GRAVURE TIRÉE DES ARTS ET MÉTIERS ILLUSTRÉS PAR LUIKEN.

(Amsterdam, 1694.)

Les vitrines de M. Gonse offraient deux curieuses suites de gravures de Sebald Beham, publiées toutes les deux à Francfort : *Biblicæ historiæ*, volume petit in-4°, paru vers 1536, et les *Figures de l'Apocalypse*, parues en 1539 et réimprimées en 1540. Ces gravures sont très belles et les sujets sont bien composés.

On y voyait aussi deux volumes intéressants dont les figures sont de Virgile Solis. Le premier est une suite de sujets tirés du Nouveau Testament, formant deux cent seize planches dans des encadrements, avec titre allemand, *Biblische figuren des Neuwen Testaments*, datée de 1562, à Francfort. La seconde est un recueil de figures pour les *Métamorphoses d'Ovide*, publié à Francfort en 1563, et formant cent soixante-dix-huit planches. Virgile Solis exécuta aussi les illustrations assez nombreuses des *Fables d'Ésope*, des figures d'emblèmes pour un volume de Reussner, etc... Jost Amman copia des figures de Virgile Solis pour le recueil des portraits des rois de France, *Effigies regum Francorum omnium ad vivum...*, publiés à Nuremberg, en 1576, en un volume petit in-4°, renfermant soixante-trois planches, mais cette fois gravées sur cuivre et à l'eau-forte. Une suite de même nature avait déjà paru à Lyon en 1546, gravée sur cuivre par Claude Corneille, dans le volume intitulé *Épitome des LVIII rois de France*.

GRAVURE DES « LINGUÆ VITIA ET REMEDIA »
(Anvers, 1631.)

Jost ou Juste Amman, né en Suisse, passa presque entièrement sa vie d'artiste à Francfort-sur-le-Mein, comme Virgile Solis, du reste, et il y exécuta bon nombre d'ouvrages aux frais de deux célèbres imprimeurs allemands, Sigismond Feyrabendt et Jérôme Feyrabendt. Ses compositions sont d'un style gracieux et élégant. Deux de ses chefs-d'œuvre, la suite des sujets de la Bible, *Biblia sacra*, 1571, et le livre des métiers, *De omnibus illiberalibus artibus liber*, 1574, se trouvaient à l'exposition. Citons encore de lui, entre autres ouvrages : un recueil d'animaux publié en 1569 sous le titre *Ein neuw Thierbuch...* ; un autre intitulé *Künsbüchelein...*; petit livre contenant des objets d'art et de science, des costumes, etc...; un jeu, fort curieux et fort rare, de cinquante-deux

cartes, avec le titre : *Künstliche und volgerissene Figuren in ein new Kartenspiegel...*, dont on ne connaît à présent que deux ou trois exemplaires complets.

Nous avons dit que Jost Amman était originaire de Suisse, patrie d'un autre artiste de la plus grande valeur, Tobias Stimmer, qui fut son contemporain et son ami, et avec lequel, du reste, il eut plus d'un point de ressemblance. Tobie Stimmer exécuta un certain nombre de suites de gravures sur bois, dans lesquelles on reconnaît la marque d'un talent hors ligne. M. Louis Gonse avait exposé une série complète et presque unique de ses ouvrages illustrés, parmi lesquels nous citerons : *Erasmus, Testamentum novum*, publié à Strasbourg, sans date ; *Stultifera navis mortalium*, de Sébastien Brandt et Jac. Locher, édition de Bâle, 1572 ; les *Emblèmes* de N. Reussner, 1581 et 1587 ; un volume publié à Francfort en 1587 et intitulé *Küntsliche une volgerissene figuren* ; les *Icones virorum litteris illustrium*, du même, parus à Strasbourg en 1587, suite de portraits fort bien gravés, etc., etc... ; enfin, un recueil, publié à Bâle en 1576, les *Neuwe Künstliche figuren biblische Historien...*, planches d'un grand style et d'une habileté d'exécution extraordinaire. Plus tard, Rubens déclara que cette belle suite de gravures avait été l'objet de son admiration et qu'il en avait fait une copie, ainsi que de la *Danse des Morts*, d'Holbein.

ÉTUDE, PAR SAINT-IGNY.

(Paris, sans date.)

Dans la dernière moitié du XVI^e^ siècle, la gravure sur bois s'en allait déclinant graduellement, pendant que la gravure en taille-douce sur cuivre arrivait presque à son apogée, grâce à l'expulsion du fameux éditeur d'Anvers, Christophe Plantin, dont la France a le droit de s'enorgueillir, puisqu'il était né en Touraine. Celui-ci se mit à publier coup sur coup de nombreux ouvrages illustrés. De cette époque date une grande réforme dans la disposition des gravures dans les livres. Jamais imprimeur ancien n'employa autant d'artistes et ne mit en circulation tant de belles œuvres, où la gravure sur bois et la gravure sur

métal purent se donner librement carrière. Il faudrait consulter les *Annales de l'imprimerie plantinienne* ou, mieux encore, visiter minutieusement le fameux musée Plantin, conservé à Anvers, pour se rendre compte du nombre prodigieux, de la beauté et de la variété des ouvrages sortis des officines de cette célèbre famille d'imprimeurs.

LA MORT ET LE GOURMAND, PAR SCHELLENBERG.
(Danse des Morts, Wintherthur, 1787.)

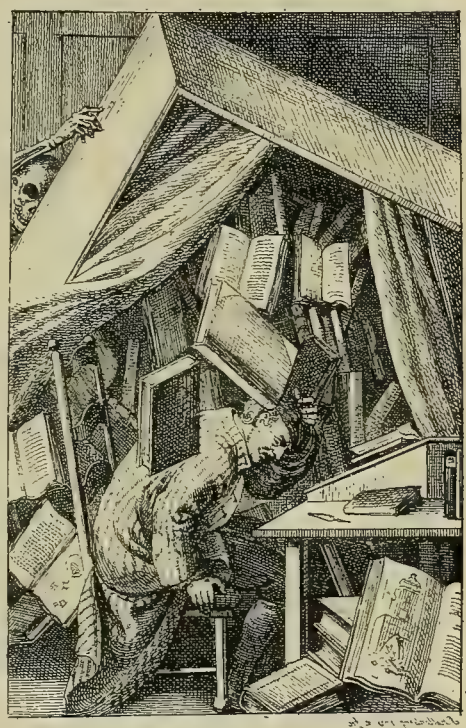
Parmi les plus beaux, citons les suivants, qu'on voyait à l'exposition parmi la suite d'impressions plantiniennes à figures formée par M. Gonse : *le Sambucus, Emblemata*, daté de 1564, contenant de nombreuses et superbes figures sur bois, dues à la collaboration de deux artistes, Jean Croissant et Assuerus Van Londerzeel ; — les *Observations de plusieurs singularitez*, par Pierre Belon, du Mans, premier ouvrage illustré publié par Plantin, en 1555; — les *Devises Héroïques*, de Claude Paradin, première édition, peu connue, datée de 1561, format in-16; — les *Emblèmes* de Hadrianus Junius (en latin), 1565. Tous ces volumes sont ornés de gravures sur bois. Un plus grand nombre de livres contenait des gravures sur cuivre, par différents artistes. Selon M. Didot, « le nombre des graveurs sur bois et sur cuivre occupés dans les ateliers de Plantin devait être extrêmement considérable, à en juger par le grand nombre d'ouvrages illustrés sortis de ses presses. » Cependant, on ne connaît que quelques noms des graveurs employés par lui.

L'un des livres les plus intéressants, *Humanae salutis monumenta*, d'Arias Montanus, daté de 1571, est orné de nombreuses gravures sur cuivre, de la plus grande finesse, par Wierix, Van der Borcht, et autres. Le fameux éditeur en publia deux éditions la même année, avec des gra-

vures entièrement différentes. Le volume intitulé *Officium beatae Mariae Virginis*, daté de 1573, est aussi très bien illustré, de même que l'ouvrage de Hillesemius, *Sacrarum antiquitatum monumenta*, de 1577. Plusieurs des livres de Chr. Plantin renferment des eaux-fortes, dont l'exécution nette, hardie et fine en même temps, indique que déjà les graveurs de cette époque possédaient les ressources de cet art, qui, au siècle suivant, devait être pratiqué d'une façon si magnifique par Rembrandt et quelques autres grands maîtres.

Le volume in-4° de Laurentius Gambara, *Rerum sacrarum liber*, publié en 1577, contenant des eaux-fortes de Bernadinus Passarus, et l'ouvrage petit in-8°, intitulé *Sancti Epiphanii ad physiologium*, daté de 1578, orné de belles eaux-fortes de Pierre Van der Borcht, sont de superbes spécimens en ce genre.

Les artistes qui passèrent dans l'officine de Plantin, à la fin du siècle, formèrent une école de gravure en taille-douce, dont les œuvres unissent la finesse du trait à l'expression des figures et au grand caractère du dessin. On peut même dire que, malgré l'esprit et la grâce des graveurs du siècle suivant, surtout de l'école française, l'habileté des artistes que nous allons citer n'a jamais été dépassée.



LA MORT ET LE BIBLIOPHILE,
PAR SCHELLENBERG.
(Danse des Morts, Wintherthur, 1787.)

Les Philippe Galle, Adrien Collaert, Crispin de Passe, Théodore Galle, Cornelius Galle, Mallery, Waldor, Van Sichem, Bolswert, et plusieurs autres graveurs et dessinateurs, qui vécurent à cette époque, se rattachent évidemment à l'école d'Anvers. Quelques-uns même travaillèrent dans l'officine de Plantin. Nous ne pouvons pas citer tous les volumes intéressants sortis des mains de ces artistes, et dont on voyait une série à peu près complète en premiers tirages dans les vitrines de M. Gonse. Le plus curieux peut-être et le plus rare était l'*Esbâtiment moral des animaux*, (1578) illustré d'eaux-fortes de Philippe Galle. Une série fort curieuse de

livres illustrés par Crispin de Passe témoignait assez que ce maître unissait la fécondité au talent le plus souple et le plus délicat. C'étaient surtout les *Métamorphoses d'Ovide* (avec texte latin), publiées à Arnheim, en 1607, de format in-4°, plusieurs livres d'emblèmes, de Heinsius et de Rollenhagen, les *Emblemata amatoria* de Juste Reissenberg, le *Livre de la Genèse* (1612), le *Virgile* (1612) et l'*Homère* (1613), etc., qui donnaient la meilleure idée du mérite de cet artiste.

On voyait à côté de ceux-là et de quelques autres beaux livres publiés dans les Flandres, une série, des moins connues en France et des plus rares, de livres publiés en Hollande au XVII^e^ siècle et illustrés d'eaux-fortes pleines de vie et de naturel. Ces gravures ornent en grande partie les œuvres de Cats, le poète national de la Hollande. Ce sont de charmants tableaux des mœurs familières du pays, à la façon d'Ostade et de Steen.

Quelques graveurs français, contemporains de ceux que nous venons de citer, pouvaient rivaliser avec les écoles flamande et hollandaise. D'abord Thomas de Leu, ensuite Léonard Gaultier et Michel Lasne, Chauveau et plus tard Chéreau se distinguèrent dans l'illustration de plusieurs excellents ouvrages. On pourrait aussi faire entrer dans cette étude les différentes suites de figures si spirituelles et souvent si satiriques, dessinées et gravées par Jacques Callot; et aussi les jolies gravures de Sébastien Leclerc ; mais ceci nous entraînerait trop loin.

Donnons encore les noms de deux artistes du XVII^e^ siècle qui soutinrent avec honneur, l'ancien renom de l'Allemagne et de la Suisse, Mathieu Mérian et Conrad Meyer. La fameuse Bible illustrée par ce dernier, publiée sans date vers 1660 à Zurich, et sa Danse des Morts (1650) sont d'une grande beauté. La Suisse conserva du reste pendant le cours du XVII^e^ siècle et du XVIII^e^ siècle une saveur de terroir toute particulière. Schellenberg, qui a gravé une si remarquable *Danse des Morts*, Gessner, Dunker et Freudenberg sont des artistes d'un tempérament original et robuste.

Nous croyons devoir arrêter cette rapide revue à la fin du XVII^e^ siècle.

D'ailleurs, le XVIII^e^ siècle, dont on s'occupe beaucoup depuis quelques années, est tellement connu, que nous jugeons inutile d'entrer dans de plus longs détails. Il n'est guère d'amateur qui ne soit au courant du système d'ornementation des livres en France, pendant les règnes de Louis XV et de Louis XVI. Tout le monde connaît les charmants dessins des Boucher, Gravelot, Cochin, Eisen, Oudry, Moreau, Marillier, Monnet, Le Barbier, Saint-Quentin, Queverdo, Lefèvre, etc., et les gravures ravissantes exécutées d'après ces dessins, par Laurent Cars, Duclos, Baquoy,

Lempereur, Legrand, J. Punt, Moitte, Lemire, Tardieu, Leveau, Longueil, Massard, Masquelier, Tillière, Simonet, Halbou, etc., et tant d'autres qu'il serait trop long de citer et dont les œuvres gracieuses, pleines de talent et de charme, n'ont jamais été dépassées, sinon égalées.

PORTRAIT DE Mlle CHÉRON, PAR LOUIS CHÉRON.

(Gravure tirée des « Psaumes, nouvellement mis en vers », Paris, 1694.)

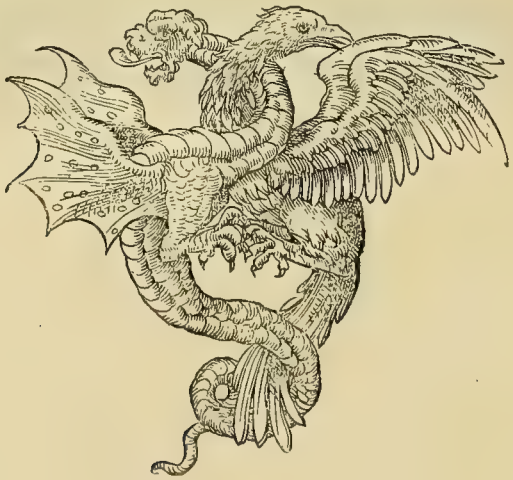
Puis Prud'hon passe comme un astre radieux dans le ciel de l'art et semble ménager la transition entre l'époque qui finit et celle qui va commencer. Dès le commencement du XIXe siècle, l'art d'illustrer les livres subit de grandes transformations. D'abord l'art sévère et froid, issu de la Révolution et introduit en France par David et son école, eut une influence capitale sur les vignettistes, qui ne produisirent plus que des œuvres ternes, sans expression et sans grâce. Ensuite, la lithographie, qui venait d'être inventée par Senefelder, fit en quelques années de tel

progrès que, sous la Restauration et le commencement du règne de Louis-Philippe, la plupart des livres n'étaient illustrés que par ce procédé. Il faut dire que la lithographie produisit un certain nombre d'œuvres remarquables.

Vers 1835 à 1840, la gravure sur bois, remise à la mode par quelques éditeurs intelligents, comme Curmer par exemple, fit de rapides progrès et atteignit en peu d'années une perfection et une finesse jusqu'alors inconnues, même aux plus belles époques du XVI^e^ siècle. Le fameux *Paul et Virginie*, édité par Curmer en 1838, contenant un nombre considérable de gravures sur bois, est un des plus beaux types de ce genre.

Depuis quelques années l'eau-forte a donné des résultats merveilleux. Les célèbres éditeurs Jouaust et Quantin ont publié d'importantes séries d'ouvrages, ornés de charmantes eaux-fortes, et plusieurs éditeurs ont suivi leur exemple. Puis est venue la gravure tirée en couleur, mise à la mode surtout par Quantin et ensuite par Rouveyre et Blond, puis par Lahure. Enfin de nombreux procédés de reproduction par l'héliogravure sont venus changer complètement la manière d'illustrer les livres. Ces procédés, qui se perfectionnent journellement, ont déjà donné des résultats si remarquables, qu'il est permis de se demander si bientôt la décadence de l'estampe ne doit pas arriver fatalement, pour céder la place à la science et à la mécanique, les deux reines du jour, qui partagent toutefois le sceptre avec un souverain moins digne, Sa Majesté l'Argent !

JULES LE PETIT.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)

E septième d'octobre, étant allé sur les neuf heures du matin chez le Cavalier, j'ai rencontré MM. Carcavi et Perrault qui en sortaient. Le dernier m'est venu aborder avec un visage joyeux, et m'a dit qu'il venait de voir le Cavalier avec qui il s'était éclairci lui ayant fait comprendre qu'il n'avait rien dit avec intention de le choquer; qu'il[2] était demeuré d'accord que c'était un malentendu; qu'il ne fallait plus en parler, qu'il le voulait oublier entièrement. Je lui ai témoigné que j'en étais ravi, et suis entré chez le Cavalier que j'ai trouvé avec M. Mignard[3]. Nous avons été quelque temps dans la salle du buste, puis nous sommes passés tous trois dans l'antisalle. Ne m'ayant rien dit de ce qui était arrivé le soir, je n'en ai point parlé non plus: l'on s'est mis à discourir des choses qui se préparaient en France, à l'égard des arts, mais le Cavalier a dit qu'il y avait à craindre qu'elles ne fussent pas de durée. Je lui ai répété ce que je lui avais dit plusieurs fois auparavant, que le Roi était un prince dont l'humeur était invariable, qu'il avait dans son tempérament un grain de mélancolie, qui lui donnait la constance dans ses résolutions; qu'il ne changerait pas, qu'au contraire il s'appliquerait aux belles

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283; t. XX, p. 273, 447; t. XXI, p. 185 et 378; t. XXII, p. 94; t. XXIII, p. 271; t. XXIV, p. 360; t. XXV, p. 524, et t. XXVI, p. 178, 529 et t. XXVII, p. 271.

2. Le Cavalier.

3. Voy. plus loin la suite de cette querelle et la note que nous avons tirée des *Mémoires* de Perrault.

choses de plus en plus; qu'on vient à les aimer à mesure de la connaissance qu'on en acquiert. « Il est vrai, a dit le Cavalier, qu'outre que cela donne à un prince de la réputation parmi les étrangers, c'est qu'il y a grande satisfaction à voir de beaux tableaux, de belles statues et des bustes qui ramènent à l'esprit la ressemblance des grands hommes et leurs actions, et servant d'entretien donnent de l'émulation et du désir d'en imiter les vertus. » Mignard a dit que le duc de Modène, le père[1], avait un beau cabinet; qu'il avait accoutumé de s'y aller peigner, et qu'à force de voir des tableaux du Corrége, de Raphaël, dont il en avait deux beaux, et du Titien, il s'était purgé les yeux de sorte qu'on lui vint une fois, lui étant auprès du duc, apporter un tableau qu'on estimait extrêmement, et que de lui-même il jugea ce qu'il valait. Le Cavalier a dit sur cela : « Le signor de Chantelou est si intelligent que les choses que je fais il m'en dit d'abord le fin, et en choses qui ne pouvaient être connues que de ceux qui savent le plus et qui savent opérer. » Mignard lui a répondu que j'avais fait des voyages à Rome et y avais considéré les belles choses. « Mais, a dit le Cavalier, il y en a tant qui y ont été et qui y demeurent, et n'ont point cette intelligence. » Mignard a ajouté que j'avais fait copier les beaux ouvrages de Raphaël et fait former tant de beaux antiques. Le Cavalier a répliqué que cela ne suffisait pas, qu'il fallait le naturel, que le Roi l'avait plus obligé de choisir pour être auprès de lui le signor de Chantelou que s'il l'avait fait recevoir par un fort grand seigneur; que ce choix, que Sa Majesté avait fait, avait confirmé l'estime qu'il avait du jugement du Roi; qu'il s'était souvenu de m'avoir vu à Rome[2]; a dit après qu'il souhaitait au Roi une douzaine de statues et une douzaine de tableaux exquis; que si Sa Majesté continuait dans le même amour, avant qu'il fût quinze ans, les arts fleuriraient autant en France qu'à Rome. Mignard a répondu qu'en France il y avait un nombre infini de beaux tableaux. J'ai dit que, depuis vingt ans, on en a tiré de Rome et d'Angleterre[3] tout ce qui y était à vendre.

Dans cet entretien est venu M. Colbert, et, étant entré dans la salle, le Cavalier et moi l'avons suivi. Le discours précédent s'est continué, qui était de souhaiter au Roi quelque nombre de belles statues. Le Cavalier a répété ce qu'il avait dit de l'effet que cela faisait parmi les étrangers, ce que je lui avais dit de l'humeur du Roi. M. Colbert a pris la parole et a dit que Sa Majesté se déferait bientôt de ces choses qu'on peut appeler bagatelles et s'attacherait entièrement au bon. Le Cavalier a ajouté qu'il n'avait jamais vu un si beau naturel. Encore plus beau qu'on ne peut imaginer, a dit M. Colbert, qu'il fait le bien sans s'en apercevoir, par la disposition naturelle qu'il y a. Le plus grand plaisir du Roi est de faire des grâces, que jamais personne ne les a faites de si bonne grâce, particulièrement à ceux qui le servent bien, que quand il a occasion d'en faire quelqu'une, on le connaît à son visage, sans que Sa Majesté elle-même s'en aperçoive; qu'il a pris la liberté de le

1. Mignard était à Modène en 1653. Le duc dont il parle est donc François Ier d'Este. — On sait que la galerie des ducs de Modène fut achetée au siècle dernier par le duc de Saxe, Auguste III, et forme la plus grande et la plus belle partie de l'admirable musée de Dresde.

2. C'est-à-dire : que le Roi s'était souvenu que Chantelou m'avait vu à Rome.

3. Entre autres lorsqu'on fit en Angleterre la vente des tableaux possédés par Charles Ier.

lui faire remarquer; qu'avec cela il a une telle pente à la justice qu'il n'y a ni recommandation ni considération quelconque qui l'en empêche; qu'il en a vu une preuve depuis quelques jours, et m'a dit qu'il voulait à moi me la dire pour la faire savoir au Cavalier : que j'avais bien ouï parler de la cause de Mme de Brégy[1], qui a été plaidée ces derniers jours au Parlement entre elle et M. de Brégy son mari. Je lui ai dit que, comme je suis toujours auprès du Cavalier, je n'en avais pas ouï parler. « Quoique cette dame, a-t-il repris, ait eu de son côté la faveur et la sollicitation des plus considérables de la cour, étant bien auprès de la Reine-Mère, comme elle est, elle a néanmoins perdu son procès, et il a été dit que son mari aura part aux acquisitions qu'elle a faites depuis sa séparation de biens prétendue, laquelle s'était faite par surprise et contre les formes. Je me trouvai ces jours-ci, a continué M. Colbert, par je ne sais quelle rencontre, dans la ruelle du lit de la Reine-Mère. Monsieur, Madame et tout ce qu'il y avait là de personnes de qualité prièrent le Roi d'employer son autorité en faveur de Mme de Brégy. Sa Majesté dit qu'elle avait de l'affection pour elle, mais qu'il n'emploierait jamais sa puissance pour faire des injustices ; qu'il savait que M. de Brégy l'avait épousée qu'elle n'avait rien; qu'il en avait encouru la disgrâce de son père qui l'avait pour cela déshérité; qu'après s'être mis pour l'amour d'elle en cet état, et elle ayant amassé du bien pendant leur mariage, quelle justice il y aurait de vouloir empêcher l'effet de ce qui avait été ordonné? »

Pour confirmer davantage la justice du Roi, M. Colbert a ajouté que dans le Conseil il se traitait des affaires contre Mme de Monaco[2], qu'on dit être amoureuse du Roi, et que le Roi aime bien aussi; que Sa Majesté ayant connu qu'elle ne pouvait sans injustice ne la pas condamner, il avait été le premier à prononcer contre elle; sept ou huit qu'ils étaient s'entreregardant d'étonnement, et que le Roi après ne laissait pas d'être avec elle des deux ou trois heures, comme si de rien n'eût été; que pour marque de la constance et longue vue du roi dans ses desseins, qu'il commençait une affaire qui ne pourra peut-être avoir de succès que dans trente ou quarante ans d'ici, et qu'il y travaillait tous les jours comme il ferait à une autre qui devrait être terminée sur-le-champ. J'ai dit que c'était peut-être à la réforme des forêts; il a dit que non, mais à celle de la justice. M. Colbert a eu cet entretien devant le petit Christ du signor Paule, et a dit, par deux ou trois diverses fois, qu'il fallait faire le signor Paule français.

Après, s'étant approché de la table, il a dit qu'il avait à entretenir le Cavalier sur la distribution des logements du plan terrain du Louvre, suivant le mémoire qu'il lui en avait envoyé. Il lui a parlé aussi de la sortie de Paris par les Tuileries; pour cela il en a envoyé quérir le plan chez M. Le Nôtre, et le plan des dehors pour les routes qui doivent mener de Paris à Saint-Germain. Comme il parlait de ces desseins et des ponts de pierre à faire à Saint-

1. Charlotte Saumaise de Chazan, femme de Léonor de Flesselles, comte de Brégis ou Brégy. Voy. sur le mari et la femme la piquante historiette de Tallemant des Réaux, dans l'édition Paulin Pâris, t. V, p. 422 et suivantes.

2. Catherine-Charlotte, fille du maréchal de Gramont, née en 1639, mariée en 1660 à Louis Grimaldi, prince de Monaco, morte en 1678.

Germain, le Cavalier a dit que le dessein du Louvre était assez grand pour n'embrasser à présent que cela; j'ai reparti que le travail de cette voûte et de la patte d'oie, qu'on projette de faire à la sortie des Tuileries, ne consiste qu'en plants d'arbres, qui, faits de bonne heure, croissent jour et nuit, sans qu'on ait à s'en mettre davantage en peine. M. Colbert a ajouté que les plants qui se sont faits dans la garenne de Saint-Germain se sont faits dans cette vue.

A l'égard de la dépense pour toutes ces choses, l'abbé Butti, qui était arrivé un peu auparavant, a dit qu'il se donnait tant de charges de guerre, qu'on pourrait en cas de vacances les vendre et se servir de ces deniers. « Dieu nous en garde! a dit M. Colbert, nous cherchons à en ôter la vénalité, » et sur cela a demandé pour combien l'on estimait qu'il y eût de charges de guerre et de finance et de justice, qu'il l'avait calculé. J'ai dit qu'il y en a pour plus qu'il n'y a d'argent monnayé dans le royaume. Il a répondu qu'il y en avait pour plus de 450 millions.

Après, l'on est venu à parler du logement du Roi et de la Reine, qu'il fallait qu'ils fussent logés au midi, et leur faire à chacun un appartement de commodité et un autre pour les audiences. L'abbé Butti montrait sur le plan, qui était là, ceux du côté de la cour des cuisines, «mais ils sont au couchant,» a dit M. Colbert, et s'en est moqué de lui. Il a proposé, après, de les faire dans la galerie de Dubreuil[1]; l'on n'y trouvait pas de dégagement. M. Colbert a dit qu'il attendait le sentiment du Cavalier, qui ne l'a point dit; mais qu'il y penserait. L'on a parlé, après, du pont des Tuileries. Il a dit qu'il eût été bon de faire une place au milieu, il l'a figurée sur du papier. M. Colbert a dit que le lit de la rivière était déjà trop resserré en cet endroit-là, et n'était plus que de 54 toises au lieu de 100 qui sont au Pont-Neuf. Il a proposé un moyen pour l'écoulement de l'eau, et des armements aux piles, arches en pointes fort avancées; l'on a parlé ensuite de la grande salle des machines; l'on en a marqué tous les défauts. Le Cavalier a dit que le vrai et le feint ne conviennent pas ensemble, qu'il y avait deux ou trois fois trop de place au théâtre, en profondeur, et deux fois moins qu'il ne faut en largeur (il en a fait la démonstration); qu'il ne faut point qu'il y ait de places élevées, pour ce qu'elles font voir les machines, ce qui est un grand défaut; que le plancher doit aller en baissant afin de ramener la voix; qu'une mer qu'on représente à ce théâtre ne paraît que comme une fontaine, que personne n'y pouvait voir et entendre, et plusieurs autres défauts. L'on a parlé ensuite des eaux, pour la commodité et embellissement de Paris. M. Colbert a dit qu'il s'attendait d'avoir un jour toutes celles de Saint-Cloud; que S. A. R. se lasserait d'une si petite maison, qu'il aurait aussi celles de Vaugirard, d'Issy et autres lieux circonvoisins de Paris. Et après, il a demandé au Cavalier pour conférer avec lui. Il a répondu que ce serait quand il lui plairait. Après M. Colbert s'en est allé.

J'oubliais à dire que le Cavalier, à diverses rencontres, a parlé du seigneur Mathie très avantageusement; que de quatre ou cinq élèves en architecture

1. Toussaint Dubreuil, mort en 1602, avait peint au Louvre la voûte de la galerie qui, appelée jadis galerie des Rois (à cause des portraits qui s'y trouvaient), est aujourd'hui la galerie d'Apollon.

qu'il a faits, il est le meilleur sans difficulté; qu'il l'a fait résoudre à quitter ses charges de Rome et de venir avec sa femme s'établir en France; que, pour la conduite du Louvre, on ne peut pas trouver mieux, le dessein en étant fait comme il est; qu'il était allé le matin à la chasse avec le signor Paule, qu'il l'y avait envoyé en dépit qu'il en eût, et l'avait tiré de dessus ses dessins. Quand M. Colbert est sorti, il était midi et demi, et ils n'étaient pas encore revenus de la chasse. L'on est allé dîner, et au sortir de table ils sont arrivés.

Le Cavalier s'étant allé reposer, ils se sont mis à conter à l'abbé Butti l'affaire de M. Perrault; quand ils l'ont eu racontée, j'ai dit qu'elle était accommodée, et que c'avait été lui qui me l'avait dit, l'ayant trouvé sortant du palais Mazarin où j'allais, qu'il s'en retournait chez M. Colbert. Mathie a dit que le soir précédent le Cavalier était monté dans son appartement, comme j'avais vu. Il se mit à table et ne dit pas un seul mot, puis les avait envoyés dans leur chambre, et s'était mis à lire quelques livres de dévotion qu'il lit le soir, et à faire ses prières, sans parler de quoi que ce soit.

Ayant laissé ces chasseurs qui allaient manger, je suis descendu à bas, où j'ai trouvé Pietro, serviteur du signor Mathie, qui m'a confirmé que l'affaire s'était accommodée le matin; que M. Perrault l'était venu trouver dès les cinq heures dans son lit, qu'il avait amené un homme qui avait fait des excuses au Cavalier, qui après avait fait entrer M. Perrault et lui avait dit qu'il n'y penserait plus, qu'il n'en parlât point, qu'il n'en parlerait point aussi. J'ai dit à Pietro que j'en étais bien aise, et que ce changement était grand du soir au matin; qu'à la vérité la nuit porte conseil. Il m'a dit que le Cavalier fut le soir chez M. le Nonce, ce qui m'a fait juger, qu'en cette conjoncture de départ, il fut estimé à propos de ne pas pousser la chose pour l'effet qu'elle eût pu produire; d'ailleurs, que le Cavalier qui est dévot, faisant ses prières, a remis ses ressentiments au pied de la croix[1].

1. Il est curieux de comparer le récit de cette querelle avec celui qu'en a fait Perrault au livre II de ses *Mémoires*. « Un jour, dit-il, que j'étois dans l'atelier du cavalier Bernin, où il retouchait le buste du roi, je m'amusai à examiner le dessein de la façade du Louvre, du côté de la rivière, que le sieur Mathias, élève du Cavalier, mettait au net. Ayant remarqué qu'un côté était différent de l'autre, j'en demandais la raison au seigneur Mathias. Le Cavalier qui m'entendit faire cette demande entra tout à coup en fureur, et me dit les choses du monde les plus outrageantes, et, entre autres, que je n'étais pas digne de décrotter la semelle de ses souliers. Après lui avoir laissé évaporer sa bile, je lui dis le plus honnêtement et le plus respectueusement que je pus que je n'avais pas prétendu trouver rien à redire à son dessein, mais qu'ayant l'honneur d'être le premier commis des bâtiments, j'avais cru pouvoir m'instruire avec son élève de ce que j'ignorais, et qu'étant tous les jours exposé à mille questions que des personnes de qualité me faisaient sur les bâtiments, j'avais fait la demande qui l'avait blessé pour me mettre en état de pouvoir répondre à ceux qui me feraient la même observation. Ce que je lui dis était si raisonnable que sa colère en diminua un peu; cependant il continua à répéter ces paroles . « A un homme de ma sorte! moi que le pape « traite avec tant d'honnêteté, et pour qui il a des égards, que je sois traité ainsi! Je m'en « plaindrai au roi, quand il irait de ma vie; je veux partir demain et m'en aller. Je ne sais « à quoi il tient que je ne donne du marteau dans mon buste après un si grand mépris qui « se fait de moi. Je m'en vais chez M. le Nonce. » Je n'ai point su s'il y alla ou non, mais il n'en parla ni au roi ni à M. Colbert, et la chose en demeura là. M. de Chantelou met dans son *Journal* que ce fut lui qui empêcha qu'il ne se plaignît, lui ayant représenté qu'il ruinerait la fortune d'un jeune homme. Cependant il ne m'aurait fait aucun tort, car ayant raconté

L'après dînée, il y eut toujours grand monde à voir le buste. Nous avons été le Cavalier et moi au Louvre; il est entré dans la chambre et dans le cabinet du roi. Il voulait voir le salon, mais Rossignol, garçon de la chambre, qui en a la clef, ne s'est pas trouvé. Nous sommes descendus après cela chez la Reine-Mère, dans son nouvel appartement, savoir si le buste serait convenablement placé sous le dais à côté de la chambre d'audience et le petit Christ de l'autre côté ou dans le cabinet derrière. Le Cavalier a dit qu'il éprouverait le lieu où il serait le mieux. De là nous avons été à la salle des machines, M. Colbert m'ayant prié de l'y mener, et ensuite chez M. Le Nôtre. Il a vu ses tableaux et loué ceux qu'il a du Poussin, bien plus que celui du Dominicain[1]. Il a été, après, aux Tuileries, puis s'en est revenu à l'hôtel Mazarin, de là aux Feuillants. Le quittant, il m'a prié que je vinsse le lendemain du matin pour travailler avec lui au placement des offices et logement des officiers nécessaires.

Le huitième, j'ai travaillé avec le signor Mathie, à la prière du Cavalier, à la distribution des logements du plan-terrain de la façade du devant du Louvre, et j'en ai fait un mémoire avec des lettres ayant rapport à celles marquées sur le plan où a été marqué, pour le Conseil du Roi, MM. les grands prévots, grand maréchal des logis, capitaine du Louvre, de la porte, morte-payes[2], gardes de la porte et garde-clefs.

Durant que je travaillais à cela, le Cavalier a voulu me montrer une pensée qui lui est venue pour une salle des comédies, qu'il a trouvé à faire dans l'amphithéâtre qu'on a projeté de faire vers le Carrousel, où il a trouvé à donner la largeur au théâtre, nécessaire pour les représentations d'objets de vaste étendue, comme est la mer et autres horizons, et où il a disposé la chose de sorte qu'il y aurait des lieux pour la Cour, pour les machines et pour ceux qui doivent faire les représentations, avec un pont de communication pour y venir de la grande galerie. J'en ai trouvé la pensée fort belle, avec l'observation de ce qu'il disait à M. Colbert être nécessaire pour ces sortes de choses. Incontinent après il[3] est venu prendre le Cavalier et l'a

le même jour à M. Colbert ce qui venait de se passer, il se contenta de me dire que j'eusse mieux fait de ne point parler sur le dessein du Cavalier, mais que je ne craignisse rien. — On voit que Perrault s'est bien gardé de mentionner la petite visite si matinale que le lendemain de la querelle il rendit au Cavalier et les excuses certainement fort humbles qu'il lui fit faire par cet homme qu'il avait amené avec lui et qui était probablement Carcavi.

1. Germain Brice parle ainsi des collections de Le Nôtre : « Il ne faut pas manquer d'aller voir son cabinet, qui est rempli de tableaux et de bustes de marbre qui, la plupart, viennent d'Italie; entre autres, on y distingue un tableau de médiocre grandeur du Dominicain qui représente *Adam et Eve dans le paradis terrestre*, estimé un des plus beaux morceaux de Paris. » (*Description de Paris*, 1687, t. I^er^, p. 43.) Ce tableau fut donné en 1693 par Le Nôtre à Louis XIV et est actuellement au musée du Louvre. — Quant au Poussin, Le Nôtre possédait quatre toiles de ce maître qui sont actuellement au Louvre (n^os^ 416, 427, 432, 442). — Suivant l'abbé Lambert, Le Nôtre n'était pas seulement un amateur. « Il avait, dit-il, un talent particulier pour la peinture, et l'on a de lui plusieurs beaux morceaux en ce genre qui ornent le cabinet du roi. » (*Histoire littéraire du règne de Louis XIV*, 1751, in-4°, t. III, p. 147.)

2. Morte-payes, vieux soldats retirés du service que l'on employait à la garde du palais et des châteaux.

3. *Il*, Colbert.

mené au Louvre. Je ne l'ai pas accompagné, n'étant pas encore vêtu de deuil à cause de la mort du roi d'Espagne. J'ai su de lui au retour que, dans le carrosse, il lui a montré le projet de salle de comédie et ballets, qui a beaucoup plu à M. Colbert, m'a-t-il rapporté. Ils ont été ensemble à l'appartement de la Reine-mère, pour résoudre le lieu où se poserait le buste du Roi. Après, le Cavalier est revenu au logis où il s'est entretenu quelque temps avec Vigarani. L'abbé Butti m'a demandé ce qu'il avait fait le jour d'hier à la salle des machines. Je lui ai dit qu'il n'avait fait qu'y entrer et sortir, puis s'était promené aux Tuileries. Il m'a dit ensuite que Vigarani n'avait aucune intelligence de perspective et de dessin. « Mon sentiment touchant ces sortes de salles, lui ai-je dit, serait de les faire vides ou ovales par le dedans, et sans aucune partie saillante ni enfoncée, mais toutes unies et dans une simplicité toute pure, afin de laisser lieu à la voix et aux sons de se répandre également et sans interruption, comme ils doivent naturellement faire par circuitions[1] pareilles à celles qu'on voit sur l'eau, quand on jette quelque pierre ou autre chose pesante, ce que les antiques ont toujours pratiqué dans leurs théâtres, comme le remarque Vitruve[2]. » Il m'a répondu que son père, de Vigarani, avait quelque intelligence des machines, mais que la plupart de celles-ci avaient été faites par un garçon qu'ils avaient, qui était plus habile qu'eux; que c'avait été lui qui avait fait les plus beaux mouvements.

Dans cet entretien le Cavalier nous a joints, et, nous promenant en tiers, il a discouru de ces choses; l'abbé a répété que Vigarani n'y entendait rien et avait voulu gâter cette salle des comédies à plaisir, avec les balcons, corniches et colonnes qui y sont; qu'il l'avait dit et redit, et que le père et le fils lui disaient toujours qu'il n'avait d'égard qu'à faire qu'on entendît bien ses vers; que le Cardinal, s'il ne fût point mort, eût fait venir un certain Tedesco[3], peintre de Rome, qui entend admirablement bien ces décorations. Le Cavalier a dit qu'il possédait fort le dessin, et que pour les comédies et théâtres il fallait qu'un homme eût l'invention et les belles idées; qu'avec cela il pouvait se faire aider d'un qui peut bien colorer ses idées, et d'un autre qui entendît les machines; qu'ainsi l'on pourrait faire de belles choses et fort surprenantes. L'abbé Butti a reparti qu'il faudrait un homme comme le Cavalier. J'ai été de son avis, et qu'où s'y faisait de grandes dépenses, c'était une grande fortune d'avoir des gens qui sussent bien employer l'argent et faire voir des choses nouvelles et singulières. Il a brisé sur cela et l'on est allé dîner.

Se mettant à table, il a dit qu'il ne savait comment il pourrait manger, devant être rempli de ce que M. Colbert l'avait traité d'illustrissime. Au sortir de table, il a fait allumer du feu, auprès duquel l'on a encore un peu discouru sur la même matière, puis il s'est allé reposer. Quand il est redescendu, nous avons fait quelques tours de salle ensemble, pendant quoi je

1. *Circuitions*, cercles.

2. Voy. Vitruve, liv. V, ch. III.

3. Jean Paul Schor, connu à Rome, où il a beaucoup travaillé sous le nom de Giovanni-Paolo Tedesco, dit *Tedesco*, peintre, décorateur, mort vers 1680.

l'ai remis sur la nécessité qu'on avait ici de lui aux grands et vastes desseins que forme le Roi, pour ce que les ouvrages qu'on a faits jusques ici ne correspondent pas à la grandeur de notre prince, et qu'il serait même à désirer qu'ils n'eussent point été faits, *E ben vero*, a-t-il dit, *che le fabriche sono i ritratti dell' animo dei principi*[1]; que pour cela ils ne doivent rien faire, ou faire quelque chose de grand et de magnifique. Il m'a reparlé de ce Tedesco, a dit que c'était un homme à désirer en France. Je l'ai convié de le proposer à M. Colbert, qui assurément à son rapport le ferait venir. Il m'a répondu qu'il ne voulait nuire à personne. Je lui ai répliqué, qu'au contraire l'on lui en aurait obligation. Il m'a dit que c'était tout un autre homme que Le Brun pour du dessin d'argenterie et de mille autres choses. Je lui ai reparti que cela ne lui[2] nuirait pas, mais tout au contraire lui servirait, pour ce qu'il emploie en ces sortes de choses un temps qu'il emploierait en des ouvrages qui lui feraient plus d'honneur, s'occupant davantage à peindre. Je lui ai parlé ensuite de son départ, mais qu'il fallait aussi songer au retour, qu'il y avait gloire et avantage à servir un si grand prince et qui aime les belles choses. Il m'a dit : « Je doute qu'il les connaisse encore. Il faudrait qu'il eût vu quelque ouvrage d'architecture, ce qu'il n'a pas encore fait. Présentement qu'il a vu de la sculpture, il pourrait mieux en juger que de l'architecture. » J'ai confessé, qu'à la vérité, ce serait une merveille que nos princes qui ont été élevés près de la Reine-Mère, qui sans préjudice des bonnes qualités d'esprit et des grandes vertus qu'on connaît en elle, a le goût des Espagnols, qui est de n'aimer que le poli, et ce qu'ils appellent *lindo*[3], que nos princes, dis-je, eussent la connaissance du grand et du beau; que ce que nous avons de plus considérable en France nous vient de Catherine de Médicis et de Marie[4], toutes deux Italiennes et de Florence où il y a d'assez belles choses, lesquelles à les voir font qu'on a des idées plus grandes. » Après, il est entré dans les stances[5] et galeries du palais Mazarin. Il y a vu le tableau de Titien envoyé par le prince Pamphile, lequel il a trouvé en mauvais état, nonobstant ce qu'on a fait pour le raccommoder. Il a demandé du charbon, avec quoi il a marqué d'une étoile ce qu'il a jugé le meilleur, soit buste, soit statue, mais le nombre a été petit. Nous avons vu dans un petit cabinet les portraits de M. et de M^me^ Mazarin[6], de la main de Mignard. Il a dit qu'elle était une dame tout autrement belle que la princesse Colonne[7], qui n'avait qu'un air hagard et coquet.

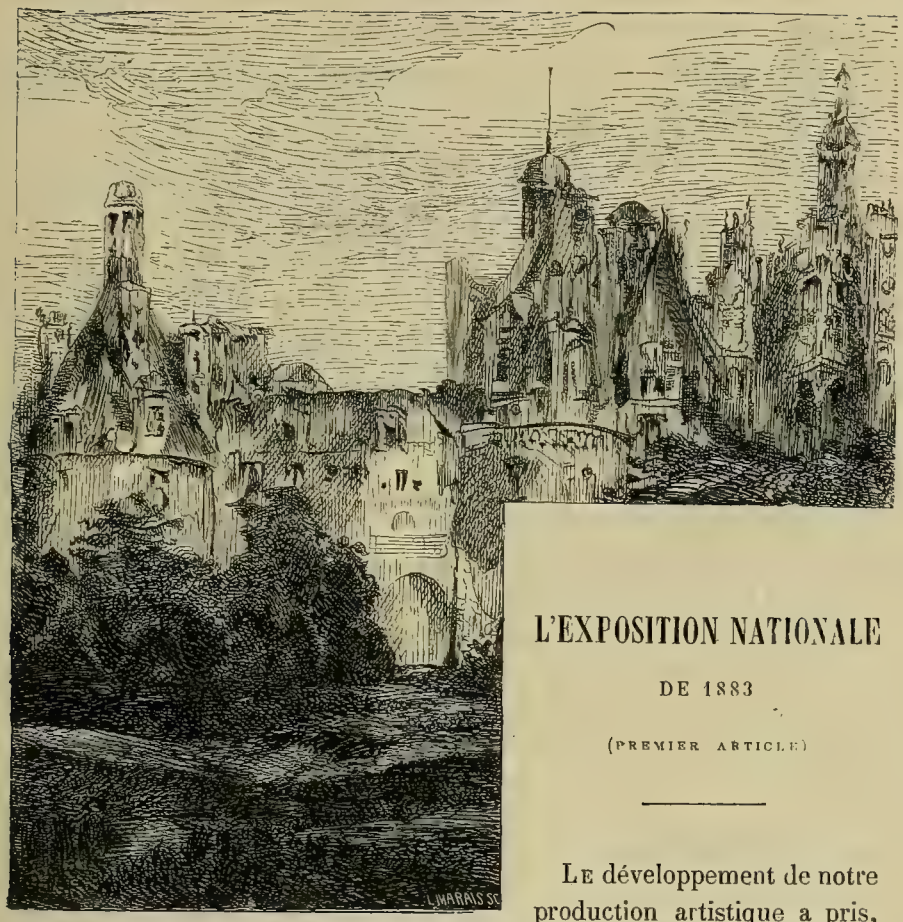
1. « Il est bien vrai que les bâtiments sont l'image de l'esprit des princes. »
2. *Lui*, à Le Brun.
3. *Lindo*, joli.
4. Marie de Médicis.
5. *Stance*, chambre. C'est le mot italien *stanza* francisé.
6. Armand-Charles de la Porte, duc de la Meilleraye puis de Mazarin, marié (1661) à Hortense Mancini.
7. Marie Mancini, sœur d'Hortense, mariée (1662) au prince Colonna.

LUDOVIC LALANNE.

(*La suite prochainement.*)

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1402]



L'EXPOSITION NATIONALE

DE 1883

(PREMIER ARTICLE)

Le développement de notre production artistique a pris, surtout dans ces dix dernières années, des proportions jusqu'alors inconnues et véritablement alarmantes.

En ce qui concerne particulièrement la peinture, d'une pratique tout autrement accessible que la sculpture, l'exubérance de cette production semble devoir bientôt dépasser toute mesure. Pour s'en rendre compte, il suffira de se reporter aux livrets de nos derniers Salons. Le catalogue de l'Exposition de 1880 enregistrait 3,957 peintures et 2,085 dessins, pastels, aquarelles, miniatures, cartons, émaux, faïences, etc.; celui de l'année suivante, 2,448 peintures et 1,111 dessins, etc. En 1882, le nombre des tableaux s'élève encore à 2,722 et celui des dessins à 1,328; enfin le livret du Salon de 1883 n'énumère pas moins de 2,480 peintures avec 1,783 dessins. C'est effrayant!

Efforcez-vous donc, au milieu de pareilles cohues, de distinguer le bon grain de l'ivraie! Ce n'est qu'à grand'peine et au prix de la plus décourageante lassitude que le visiteur le plus expérimenté pourra parvenir à distinguer, de ci, de là, étouffé, perdu, noyé qu'il sera au milieu d'œuvre-

banales ou médiocres, le tableau vraiment remarquable dont il conservera le souvenir.

L'art, de nos jours, surtout l'art du peintre, n'est le plus souvent qu'un métier, un gagne-pain. Dès qu'un jeune barbouilleur peut esquisser sur un bout de toile un arbre ou un *bonhomme* et qu'il sait, tant bien que mal, associer deux tons l'un à l'autre, bien vite on le voit accourir au Salon avec les deux morceaux réglementaires. Le syndicat corporatif de l'association des artistes, qui n'a charge ni cure de décourager personne — car, ne faut-il pas que tout le monde vive? — accepte de mêler ces deux nouveaux ouvrages à l'encombrement de son étalage, et le catalogue enregistre un nom de peintre de plus. Étalage? Hélas! oui... le Salon annuel est-il donc autre chose qu'un marché, une foire?

En remettant aux artistes constitués en société le soin d'administrer désormais par eux-mêmes le Salon annuel, l'État fort heureusement a conservé un droit, le droit irréductible d'organiser, à des intervalles quelconques, des expositions où ne serait appelé à figurer qu'un petit nombre d'œuvres choisies, triées parmi la production des plus récentes années.

Ce droit sauveur, l'État l'avait une première fois inscrit dans un décret daté du 28 décembre 1878. En vertu de ce décret, un Salon appelé « triennal » devait être ouvert, par ses soins, le 1er mai 1881. Pour des causes qu'il serait trop long de rapporter ici, cette exposition « triennale » n'eut pas lieu. Mais, repris en 1882, ce projet d'organisation d'expositions officielles a enfin abouti : un nouveau règlement, imprimé en tête du livret de 1883, en a formulé les conditions diverses — fort libérales, en général — et nous assistons aujourd'hui à l'expérience tentée par l'État pour réagir, au nom de l'art élevé, contre le mercantilisme débordant.

Donc, l'Exposition nationale, la première qu'ait encore organisée l'administration des beaux-arts depuis qu'elle s'est désintéressée de l'organisation des Salons annuels, a été ouverte au public le 15 septembre, au jour et à l'heure fixés.

L'avant-veille, M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, escorté des fonctionnaires de l'administration et entouré des membres des diverses sections du jury d'admission, l'avait longuement et minutieusement visitée. La veille, enfin, jour du « vernissage », le « tout Paris » qu'on est accoutumé de rencontrer à ces fêtes de l'art emplissait, comme il convient, les vastes salles du palais des Champs-Élysées.

S'il était permis, avant cette ouverture, de concevoir quelques doutes sur l'accueil que le grand public allait réserver à cette première exposi-

tion, où il ne devait guère s'attendre à rencontrer que des ouvrages ayant déjà figuré aux précédents Salons annuels, il n'en serait plus de même à l'heure présente. Toute proportion gardée, et eu égard à la saison défavorable où elle s'est ouverte, cette exposition est journellement fréquentée par un nombre de visiteurs au moins aussi considérable qu'il l'est, le plus habituellement, aux Salons annuels; du coup, et grâce à cet empressement, on peut affirmer que le succès des futures expositions officielles se trouve assuré.

Et, ce résultat, il convient de le dire hautement, la direction des Beaux-Arts a fait tout ce qui dépendait d'elle pour l'obtenir. La classification, l'ordonnance et les intelligentes dispositions arrêtées et prises pour présenter, sous le meilleur jour et dans les plus favorables conditions possibles les ouvrages de peinture et de sculpture sont réellement au-dessus de tout éloge. En vérité, rien n'est comparable, pour la splendeur, la beauté et le grand goût de l'arrangement, au vaste *hall* du palais de l'Industrie: c'est un régal, une magnifique fête pour les yeux que cet opulent ensemble décoratif, où la blancheur immaculée des marbres et les tons graves de la patine des bronzes se détachent et s'enlèvent, entourés de verdure et de fleurs, sur les fonds des tentures de velours cramoisi ou encore sur ces merveilleuses tapisseries qu'a fournies à profusion notre Mobilier national.

Encore quelques expositions comme celle-là et tout le monde aura fini par comprendre qu'un groupe, un tableau, un objet d'art quelconque doivent s'offrir à l'examen du visiteur sous l'angle optique le plus favorable et dans un isolement relatif, et que, partant, c'est chose éminemment paradoxale, criminelle et attentatoire au beau, que de superposer et d'entasser des œuvres d'art, comme cela se pratique dans les expositions annuelles, et même dans nos musées, de manière qu'elles échappent véritablement à toute étude.

Un catalogue imprimé avec luxe, soigné, lisible, donnant pour la première fois les dimensions des ouvrages exposés, et où nous ne notons que quelques omissions de dates rappelant le Salon où ont figuré antérieurement certains morceaux, renseigne et guide très complètement le visiteur. C'est encore là un progrès.

Maintenant, puisque nous avons rendu pleine et entière justice aux efforts de l'administration pour faire de l'Exposition nationale une manifestation d'un sérieux et fécond intérêt, il nous reste à dire en quoi elle s'est montrée critiquable.

En édictant que les ouvrages de peinture exposés pourraient s'élever jusqu'au nombre de 800 et que les ouvrages de sculpture pourraient être

admis jusqu'à concurrence de 300, le règlement a lui-même, tout le premier, ouvert la porte à de graves abus.

Pouvons-nous, de bonne foi, espérer qu'une exposition appelée à n'embrasser qu'une période de production artistique de cinq années au plus, va nous fournir 800 bonnes peintures et 300 morceaux de sculpture remarquables?

Aussi, et quoiqu'il eût reçu de l'État la mission si élevée et si digne de se montrer sévère dans ses choix et de faire de l'Exposition nationale une sélection irréprochable, le jury d'admission, s'abritant derrière les facultés beaucoup trop élastiques que lui laissait le règlement, s'est-il montré à bien des égards d'une faiblesse véritablement inexplicable.

Pour les ouvrages de sculpture, que nous n'avons pas eu le temps d'examiner suffisamment, nous ne saurions encore mettre en avant aucun chiffre; mais, pour ce qui concerne la peinture, hardiment on peut assurer qu'en limitant à 500, au lieu de 717, le nombre des tableaux admis, le jury aurait constitué un ensemble d'ouvrages d'un intérêt tout autrement serré et saisissant d'aspect.

Cette faiblesse du jury, la presse, peu encline de son naturel à l'indulgence, l'a tout de suite relevée et condamnée; même quelques journaux — assurément des feuilles légères, — prenant à partie certains jurés exposant pour leur propre compte, ont malicieusement insinué que la recherche et le choix des belles œuvres n'étaient pas absolument exclusifs, chez ces messieurs, de la préoccupation intéressée de se prémunir de quelques utiles *repoussoirs*. Mais ce sont là des médisances, des propos d'abstentionnistes, vexés, sans aucun doute, de n'être pas de la fête. Tout au plus prouveraient-ils, ces méchants propos, qu'à se montrer trop indulgents les jurés auront toujours personnellement autant à perdre qu'à gagner; sans compter que trop de tolérance pouvait, du premier coup, faire dévier l'institution de l'Exposition nationale du but élevé que l'État s'est proposé d'atteindre, ou, tout au moins, en compromettre le succès. A ce grand public que l'État convie à ces agapes de l'art, ce sont des vins généreux, fortifiants, capiteux même, qu'il convient d'offrir et non de l'abondance.

Mais puisque la faute a été commise, retenons-en, à titre de leçon, que le règlement a ouvert un trop large horizon aux illusions de notre amour-propre en supposant que, bon an mal an, l'art français pourrait offrir à notre admiration nous ne dirons pas 150 chefs-d'œuvre, mais seulement 150 tableaux de choix. Tout critique expérimenté sait de reste que, lorsque, dans un Salon annuel, on parvient à compter de 40 à

50 morceaux remarquables, cette année-là peut, à bon droit, être considérée comme particulièrement plantureuse.

Une chose étrange et que nous ne saurions passer sous silence, c'est l'attitude pleine de réserve et de défiance que, jusqu'au dernier jour, les artistes, et plus particulièrement les peintres, ont cru devoir garder à l'encontre de l'Exposition nationale. Quelle en peut bien être la cause? Est-ce coquetterie de leur part ou simplement méfiance du succès? Ou bien, auraient-ils vu un danger dans ces expositions répétées? C'est ce que nous ne nous chargeons pas de démêler. Mais toujours est-il qu'à l'heure présente le vieil adage *bis repetita placent* semble ne plus jouir que d'un mince crédit dans les ateliers.

Force nous est donc de constater quelques lacunes, et assurément elles sont regrettables : elles eussent été bien plus nombreuses et regrettables encore si l'État, en retirant de ses musées les ouvrages acquis aux derniers Salons, n'avait, bon gré mal gré, obligé les auteurs de ces ouvrages à voir leur nom enregistré au catalogue.

La liste de ces abstentionnistes, volontaires ou non, serait, si nous la voulions dresser, interminable. Il nous suffira, pour nous en tenir aux notabilités de la palette, de citer au courant de la plume MM. Carolus Duran, Gérome, Delaunay, Gustave Moreau, Humbert, Ribot, Vollon, Benjamin Constant, Gustave Jacquet, Hippolyte Leroux, de Vuillefroy, de Neuville, Detaille, etc., etc.

Un fait singulier, c'est que dans le nombre de ces défaillants figurent quelques membres du jury d'admission. Est-ce pour obéir à un sentiment de délicatesse qu'ils se sont abstenus? Craignaient-ils donc qu'on les accusât d'avoir tenté de faire de l'Exposition nationale quelque chose comme une suite de petites chapelles où le saint qu'on y fêterait serait tout naturellement un membre de la Commission d'examen? A cela, il n'y aurait eu qu'une chose à répondre : c'est que le talent a ses privilèges et que, là où il rayonne, les œuvres banales n'en paraissent que plus médiocres.

Mais, pour honorables d'ailleurs que puissent être les scrupules auxquels ces messieurs ont cru devoir céder, nous ne leur cacherons pas qu'après avoir accepté la mission de coopérer à l'œuvre entreprise par l'État, ils paraissent — aux yeux du public — avoir manqué tout au moins de logique en limitant leur rôle à fonctionner seulement comme jurés. Cette exposition allait être en quelque sorte un premier combat livré pour la bonne cause; leur devoir, semble-t-il, les obligeait à y prendre une part doublement active en y envoyant leurs œuvres.

Avant d'entreprendre dans un prochain article l'étude des ouvrages

de peinture et de sculpture qui figurent à l'Exposition nationale, nous prévenons prudemment nos lecteurs que notre intention n'est pas de revenir sur ceux de ces ouvrages qui, ayant fait partie de l'un des précédents Salons annuels, ont été déjà, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, l'objet d'un examen critique.

Bien que notre sentiment personnel puisse sur nombre de jugements différer de celui de nos collaborateurs, nous ne songeons à rien moins qu'à nous ériger en cour d'appel.

PAUL LEFORT.

(*La suite prochainement.*)

NOTICE SUR UN PORTRAIT EN CIRE PEINTE

DE

FRANCESCO DE MÉDICIS

OUVRAGE DE BENVENUTO CELLINI, OFFERT PAR LE PRINCE A BIANCA CAPPELLO

---

l'exemple d'Orsino, dit le *Ceraiuolo*, et de tant d'autres maîtres des XV^e^ et XVI^e^ siècles, il était à présumer que Benvenuto Cellini avait, lui aussi, exécuté des cires peintes, comme celles que l'on rencontre encore assez souvent dans les musées et dans les collections privées. Un article relevé sur l'inventaire après décès de l'artiste, « *Due scatolini di ritratti del Serenissimo Principe abbozzati* », rapproché d'une note de travaux exécutés pour le cardinal de Ravenne, « *E per uno suo ritratto grande di cera* », nous l'avait fait supposer[1]. Notre hypothèse rencontrait d'ailleurs un certain appui dans une notice de Lastri[2] relative à un portrait en cire d'Alexandre de Médicis, suspendu comme figure votive au plafond de l'église de la Nunziata, et qui était attribué à Benvenuto. La présomption se trouve aujourd'hui confirmée par l'existence d'un portrait de Francesco de Médicis que nous

1. Voir ce que nous avons dit à ce sujet, page 207 et pages 343 à 346 de notre livre, *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur*, etc. Paris, 1883.

2. Voir t. II, p. 165 de l'*Osservatore Fiorentino*. Florence, 1758.

produisons avec son authentique[1]. Ce portrait est un profil de cire peinte, en assez haut relief, appliqué sur un fond de teinte noirâtre, ayant la forme d'un carré long. Cellini raconte qu'il modelait sur une pierre noire, *pietra nera piana e pulita,* les premiers modèles en cire de ses sceaux de cardinaux; il travaillait de même ceux de ses médailles, *in uno tondo di pietra nera.* C'était d'ailleurs la pratique courante, familière à tous les médailleurs. Chacun d'eux était cirier le jour où il le voulait, et n'avait plus alors à se préoccuper que de rechercher une cire de qualité spéciale. Vasari rapporte à ce sujet que « Pastorino de Sienne trouva un stuc durable pour faire des portraits qui étaient ensuite colorés au naturel, avec les teintes de la barbe et des cheveux, la couleur de la chair, au point qu'ils paraissaient vivants ».

Le portrait en cire de Francesco de Médicis nous montre ce prince avec la barbe et les cheveux noirs. L'œil est châtain. Le vêtement est noir, rayé d'une passementerie tressée d'or. De la main gauche, ramenée sur la poitrine, Francesco tient la décoration rouge de l'ordre de Saint-Étienne, fondé par son père le grand-duc Cosme, pour perpétuer le souvenir des victoires de Montemurlo et de Scannagallo. La croix est suspendue à un cordon noir porté en sautoir. La forme de la collerette et tout le costume rappellent la tenue sévère de la cour d'Espagne, à laquelle le prince vécut plusieurs années, et où Philippe II paraît lui avoir inspiré pour toujours un respect qui tenait plus, on peut le croire, de la prudence et de la crainte que de la sincère affection.

Le profil du prince est bien celui que lui a donné Pastorino[2] dans une médaille connue. Le dessin de la chevelure est identique; mais sur la médaille, Francesco, beaucoup plus jeune, est encore imberbe.

En même temps que le portrait de cire, dont nous donnons par l'héliogravure une reproduction fidèle, de la grandeur même de la pièce, un billet de quelques lignes s'est trouvé conservé, qui lui ajoute un tout particulier intérêt. C'est une lettre autographe de Francesco adressée à

1. Comment une pièce si intéressante a-t-elle pu échapper à nos investigations, alors que, avec un soin pourtant si attentif, nous recherchions partout, et plus spécialement en Toscane, les œuvres de Benvenuto? Ce portrait de cire se trouvait autrefois à Prato. Il est aujourd'hui à Florence, et son possesseur actuel, M. le commandeur Luigi Vai, a mis la plus parfaite obligeance à nous donner toutes facilités pour le reproduire. M. le commandeur Cesare Guasti, surintendant des archives de Toscane, qui a eu l'attention de nous le signaler après la publication de notre monographie de Benvenuto Cellini, en avait parlé le premier dans un volume intitulé : *Belle arti, opuscoli descrittivi e biografici.* Florence, 1874.

2. Voir Armand, *les Médailleurs italiens des* XV^e^ et XVI^e^ *siècles,* 2^e^ édition. Paris, 1883.

la Bianca Cappello, qui, comme on sait, fut sa maîtresse longtemps avant de devenir sa seconde femme.

Le prince écrit :

« Bien-aimée Bianca,

« De Pise je vous envoie mon portrait, que m'a fait notre maître Cellini ; en lui prenez mon cœur.

« Don Francesco. »

Ce billet n'est pas daté ; mais il est probable qu'il a été écrit à une époque très rapprochée de l'exécution du portrait, laquelle est forcément antérieure à 1571, puisque Cellini mourut au mois de février de cette année, et que, dès le 20 décembre de l'année précédente, il écrivait qu'une dangereuse bronchite l'avait empêché de travailler depuis plusieurs semaines. D'autre part, Francesco, sur ce profil de cire, a l'aspect d'un homme qui approcherait de la trentaine. Or il était né en 1540. Si l'on admet que les désordres de sa vie privée, autant que les préoccupations de l'ambition, aient apporté une maturité quelque peu précoce aux traits de son visage, on peut supposer que le portrait a été exécuté dès 1568. Tout au moins est-il permis de dire avec toutes raisonnables présomptions qu'il a dû être fait entre 1568 et 1570.

Ce portrait et le billet galamment tourné qui l'accompagne évoquent tout à coup le souvenir de ces princières amours qui ont prêté à la fois au roman et au drame. Elles sont bien connues, et cependant, sur quelques points de détail, la lumière historique n'est peut-être pas encore complètement faite. L'occasion nous semble donc favorable pour en indiquer, d'après des sources, les unes authentiques, les autres dignes au moins de créance, quelques particularités curieuses.

La famille Cappello occupait une situation considérable à Venise, où plusieurs de ses membres remplirent les plus hautes charges de l'État. Nous ne pouvons, nous autres Français, oublier Giovanni Cappello, qui, en 1551, fut ambassadeur de la Sérénissime République auprès de Henri II, qui accompagna ce prince dans un voyage en Allemagne [1], et fut créé par lui chevalier, avec privilège de pouvoir porter dans son blason les trois fleurs de lis d'or de la Maison de France.

La Bianca naquit à Venise, en 1548, de Bartolomeo Cappello et de Pellegrina Moresini. Après la mort de sa mère, elle se mit à vivre un peu plus librement que ne le comportaient les usages des jeunes patriciennes [2], et c'est ainsi qu'elle en vint à s'éprendre d'un bel amour pour

1. Morosini, II, 38 ; Par. II, 229.

2. Voir l'ouvrage intitulé *Delle Inscrizioni Veneziane raccolte ed illustrate*

un Florentin nommé Pietro Bonaventuri. Celui-ci était employé auprès de Giambattista Bonaventuri, son oncle, gérant d'un comptoir appartenant à la maison de banque des Salviati. On sait le dénouement de cette intrigue : les amants, s'étant sauvés secrètement de Venise, vinrent se marier à Florence. Les circonstances exactes de leur fuite sont révélées par des documents de procédure, car le père de famille outragé mena grand bruit de ce rapt, et saisit le Conseil des Dix d'une plainte au criminel.

On a écrit que le départ de la Bianca de la maison paternelle avait été déterminé par une circonstance toute fortuite. En sortant la nuit pour se rendre auprès de son amant, la jeune fille aurait laissé la porte entr'ouverte, et lorsque, avant l'aurore, elle voulut rentrer au logis, elle l'aurait trouvée close : les uns disent qu'elle l'avait elle-même fermée sans le vouloir ; d'autres, qu'un brave boulanger, allant avant le jour à son travail, avait cru bien faire de remédier à ce qu'il avait supposé être une négligence des serviteurs de la maison. Quoi qu'il en soit, pour se soustraire à la honte du scandale, la Bianca, désespérée, aurait alors pris le parti de s'enfuir. Si ce fait était exact, il serait en contradiction avec l'accusation généralement portée contre elle d'avoir, en partant, soustrait à sa famille des bijoux représentant une valeur considérable, faute qui implique forcément la préméditation.

Il est vrai qu'il n'est pas question de cette dernière circonstance dans les pièces de la procédure, mais on comprend que le père n'ait pas été soucieux d'en faire mention dans sa plainte. D'autre part, le résident florentin à Venise, Cosimo Bartoli, quand il eut à rendre compte de cette affaire[1], dit que Bianca était partie avec ses bijoux, et cela suffit à démontrer qu'elle avait médité sa fuite.

Nous traduirons quelques fragments de la plainte portée par Bartolomeo Cappello, le 4 décembre 1563 :

« Les violences exercées contre les maisons des nobles et des citoyens ayant toujours été réprouvées..., moi, Bartolomeo Cappello, confiant dans ma juste cause, j'exposerai, non sans larmes, l'attentat cruel et atroce commis contre ma propre maison. Au milieu de la nuit du 29 novembre dernier, en cette cité qu'on a coutume de considé-

da Emmanuele Antonio Cicogna. Venise, 1828. L'auteur, dans les intéressantes notices qu'il a données (t. II, p. 201 et suivantes) sur Bianca Cappello, s'est servi des documents des Archives de Venise et de plusieurs manuscrits de la *Marciana*, notamment d'un manuscrit de cette bibliothèque ayant pour titre *Memorie del N. U. Francesco Molin de 3 Marco delle cose successe a suoi tempi in Venezia dal* 1558 *al* 1621, et que nous aurons souvent occasion de citer.

1. *Archivio di Stato*, à Florence. Voir t. VI, p. 372, note 1, de l'ouvrage de S. Romanin, *Storia documentata di Venezia*. Venise, 1857.

rer comme un sûr refuge pour tous ceux qui l'habitent, le crime a été perpétré par d'abominables scélérats, c'est-à-dire par Pietro Bonaventuri, avec le consentement de Giambattista son oncle, et ses autres complices à moi inconnus, lesquels ont une maison quelque peu éloignée de la mienne, où j'habite, à S^to^ Apollinare, « *al ponte storto* », mais que l'on peut facilement voir en droite ligne par la direction du canal. Sachant que j'ai une fille unique âgée d'à peu près seize ans, ces scélérats et perfides, par de méchantes et détestables ruses, la nuit sont entrés chez moi; ils ont emmené ma fille dans leur demeure; puis ils l'ont conduite ailleurs afin de la cacher, et enfin ils l'ont volée pour le plus grand outrage et le déshonneur de toute ma maison. »

Bartolomeo conclut en demandant que les deux ravisseurs soient condamnés aux peines qu'ils ont encourues, et que sa fille soit ramenée à Venise pour y être enfermée dans un couvent. Une seconde pièce de procédure donne l'explication supplémentaire que voici :

« Pour prouver à Vos Exc. Seigneuries que ceux qui sont nommés dans la plainte sont réellement coupables, j'entends justifier comment Giambattista Bonaventuri, agent des Florentins, a confessé qu'il s'était aperçu que Pierre, son neveu, était en relations d'amour avec ma malheureuse fille, qu'il l'avait renvoyé pour cette raison, ainsi qu'il l'assure; que depuis il l'avait repris chez lui et gardé quelques jours, jusqu'au moment où ma fille a été conduite secrètement ailleurs; qu'il avait connaissance que ledit Pierre, son neveu, l'avait menée chez le Florentin Andrea Fiorelli, changeur. Pour m'adoucir, il m'avait donné l'espérance de me faire remettre la jeune fille, et, finalement, il m'a fait entendre qu'elle était à trois milles au delà de Ferrare. »

Dans les *Registri dell' Avvogaria*, on trouve, à la date du 3 janvier 1563 (c'est-à-dire 1564 année commune), le texte latin de la condamnation de Pietro Bonaventuri :

« ... Inculpé d'avoir été insolent et téméraire au point que, sans nul respect pour la noblesse vénitienne, et sachant Bianca, fille du noble homme Ser Bartolomeo Cappello, héritière d'une fortune non médiocre; et, en conséquence, réputant qu'il pourrait faire passer ces biens en son pouvoir si la jeune fille venait à faillir de quelque manière, il a osé, alors qu'elle n'avait pas encore atteint l'âge de seize ans, la suborner par différentes embûches, etc. »

C'est pourquoi la sentence est prononcée dans les formes ordinaires, et, le coupable étant en fuite, elle se termine ainsi :

« Et si jamais il vient à être pris, qu'il soit conduit à Venise, où, au jour et à l'heure accoutumés, sur une estrade élevée, au milieu de deux colonnes, par le ministère de la justice, sa tête devra être tranchée de ses épaules pour que mort s'ensuive. »

Le même jour, par acte officiel, et comme conséquence de cette sen-

tence, Bartolomeo Cappello ajouta la promesse d'une récompense de ses propres deniers à celle qui avait été décrétée par les juges en faveur de quiconque remettrait Pietro mort ou vif entre les mains de la justice[1]. L'édit fut proclamé le 7 janvier, du haut des degrés du Rialto.

La sentence, comme nous venons de le voir, indiquerait assez que Pietro Bonaventuri, — il avait alors vingt-quatre ans, — ne fut point désintéressé dans son entreprise amoureuse. Pour arriver plus sûrement à séduire cette jeune fille de seize ans, il lui aurait, dit-on, donné à entendre qu'il était, non pas un employé, mais un membre de la famille considérée et puissante des Salviati. Sa conduite à Florence va bientôt d'ailleurs faire connaître le peu d'élévation de son caractère.

La jeunesse de Bianca, sa beauté pleine de séductions, la situation romanesque dans laquelle l'avait placée son aventure, intéressèrent bientôt Francesco de Médicis, alors associé au gouvernement de la Toscane par son père, qui lui avait fait prendre le titre de Prince Régent. Francesco voulut la connaître. Mais la jeune femme aimait alors son mari. Songeant avec effroi que quelque sicaire pourrait être tenté par la récompense promise à celui qui le rapporterait à Venise mort ou vif, elle demeurait enfermée près de lui et ne voulait voir personne. D'après le récit de Litta[2], un véritable complot fut ourdi contre l'infortunée pour l'amener près de Francesco. Sa belle-mère elle-même y prenant part, réussit à la persuader de se rendre avec elle chez la marquise de Mondragone, dont le mari était un des favoris du prince; elle lui démontrait, en effet, que le marquis pourrait sans doute intéresser Don Francesco à ses malheurs et le porter à intercéder auprès du Sénat de Venise. Au cours de la visite, Mondragone entra, feignit de ne pas savoir qui était Bianca, et quand on la lui eut nommée, il promit aussitôt ses bons offices auprès de son maître. Tandis qu'il s'entretenait de ce sujet avec la belle-mère, la marquise conduisit Bianca dans d'autres pièces. Arrivée à un petit salon, elle la laissa seule, lui disant qu'elle allait chercher quelques jolis objets pour les lui montrer. C'est alors que Francesco entra à l'improviste. La jeune femme comprit aussitôt dans quel piège elle était tombée; elle se jeta

1. Le jugement contre les complices de Pietro ne fut rendu que le 20 septembre 1564. Parmi ceux-ci se trouvaient trois femmes, dont l'une, appelée Marietta, était la femme d'un gondolier qui demeurait dans le voisinage, et une autre, nommée Maria, était fille de chambre de la Bianca. Toutes trois subirent la torture et furent acquittées. Giovanbattista Bonaventuri, oncle du coupable, et deux autres individus, moururent en prison avant la fin du procès. La torture faisait souvent périr les accusés avant le prononcé du jugement.

2. *Famiglie celebri d'Italia.* Milan, 1819 et suiv.

aux genoux du prince, le suppliant de respecter au moins son honneur,

BIANCA CAPPELLO AUX PREMIERS TEMPS DE SA LIAISON AVEC FRANCESCO DE MÉDICIS

(D'après le portrait peint par Alessandro Allori.)

et de ne pas ajouter à la cruauté du destin qui l'avait déjà privée de sa patrie et de ses parents.

A la suite de cette première entrevue, le résident florentin à Venise, Cosimo Bartoli, agit en faveur de Bonaventuri, et, avec l'appui du nonce apostolique, il s'efforça de faire rentrer Bianca en grâce auprès de la Sérénissime République. Cependant, le Conseil des Dix ne se laissa pas alors fléchir[1]. Les six mille ducats qu'avait convoités Bonaventuri, que la jeune femme, aux termes de la loi vénitienne, aurait dû recevoir en dot sur l'héritage de sa mère, et qu'elle réclamait de sa famille, lui furent refusés. Le jugement déjà prononcé contre elle à ce sujet fut même confirmé. Francesco ne regretta peut-être pas cette solution, qui devait bientôt jeter la fugitive dans les bras de son protecteur. Celle-ci n'avait guère alors que dix-sept ans, et les puissants ont tant de moyens de faire succomber les faibles!

Quant au mari, comme il venait d'obtenir du prince la charge de *Guardaroba* et qu'il désirait surtout en conserver les avantages, le mieux lui parut d'accepter une telle situation.

Bianca était déjà la maîtresse du prince lorsque celui-ci épousa Jeanne d'Autriche, dont l'entrée solennelle à Florence eut lieu le 16 décembre 1565. Francesco, qui voyait un grand intérêt politique à cette haute alliance, dut d'abord tenir secrètes ses amours avec Bianca. L'altière Autrichienne ne pouvait guère, par son peu de goût pour les usages de la cour de Toscane[2], non plus que par l'austérité de son caractère, faire oublier à son époux la passion qui l'enchaînait à la belle Vénitienne. Cette maison d'Autriche était d'ailleurs pleine de hauteur pour les nouveaux souverains italiens, et déjà une autre princesse autrichienne, la fille naturelle de Charles-Quint, Marguerite, duchesse de Parme, n'avait pas manqué de faire sentir à Octave Farnèse, son second époux, combien elle tenait au-dessous d'elle un prince d'aussi récente élévation.

Francesco continua donc à aimer la Bianca, et bientôt Cosme fut informé des menées nocturnes de son fils, puisque, à la date du 25 février 1565 (1566 année commune), il lui écrivait :

« Aller seul la nuit par les rues de Florence ne convient ni à l'intérêt, ni à l'honneur, ni à la sûreté de votre personne, surtout si vous en faites une habitude continue. J'aurais trop à vous dire sur les conséquences mauvaises qui peuvent résulter de sem-

1. Bartoli expose, dans une dépêche conservée à l'*Archivio di Stato* de Florence, et mentionnée déjà par Romanin (*Storia documentata,* etc.), l'impossibilité de réussir alors dans cette négociation, et le peu de convenance de traiter d'une telle affaire au nom du grand-duc Cosme.

2. Galluzzi, *Storia del Granducato di Toscana,* t. II, Florence, 1781. — Romanin, *Storia documentata,* etc., t. VI. — Litta, *Famiglie celebri d'Italia,* t. IV, planche XIII.

blable chose. De moi ne vous viendront guère de déplaisirs ni de tourments. Mais là où il en importe grandement, je voudrai toujours que vous écoutiez mon avis. Vous connaissant pour votre haute raison, je ne doute pas que vous saurez remédier à ce qui pourrait vous nuire. »

Si Francesco tint compte d'abord des remontrances paternelles, peu à peu l'influence de sa maîtresse l'emporta. Ses amours avec Bianca étaient d'ailleurs approuvées et favorisées par sa propre sœur Donna Isabella, femme de Paolo Giordano Orsini, duc de Bracciano, princesse de conduite plus que légère[1].

Nous avons supposé le portrait de cire exécuté de 1568 à 1570. C'était précisément en 1569 que le prince faisait construire, pour la favorite, aux environs de Florence, par l'architecte Bernardo Buontalenti, la villa de Pratolino, célébrée par le Tasse, dont il ne subsiste plus aujourd'hui que le colosse taillé dans le rocher par Jean Bologne, pour figurer l'*Apennin* ou le *Jupiter pluvieux*[2]. C'est bien certainement aussi à cette même époque où Benvenuto modelait sa cire colorée, qu'ont été peints les deux portraits de la Bianca par Angiolo Bronzino[3], dont l'un se trouve aujourd'hui à la galerie des Uffizi et l'autre à celle du palais Pitti. Un troisième portrait, celui-ci par Alessandro Allori, le neveu chéri du Bronzino, est aussi conservé aux Uffizi. Comme les deux premiers, il montre la séduisante Vénitienne dans tout l'éclat de la jeunesse.

Vasari dit que Bronzino excellait dans l'art de peindre le portrait d'après nature : « *era suo proprio ritrarre dal naturale quanto con più diligenzia si può imaginare.* » On peut donc se fier à ce maître pour la ressemblance, et nous avons jugé intéressant de reproduire une des toiles dans lesquelles il a peint la maîtresse de Francesco pour rapprocher ce portrait de la cire de Cellini représentant le prince. On pourra constater que Bianca était alors admirablement belle. Alessandro Allori, qui l'a représentée un peu plus jeune peut-être, a conservé à son visage une telle grâce, une telle finesse de physionomie, qu'il nous a paru agréable d'en donner aussi un dessin.

1. Irrité des mœurs déréglées d'Isabella, le duc de Bracciano résolut d'en tirer vengeance. Il simula de se réconcilier avec elle, l'attira dans un de ses châteaux, et tandis que, trompée par ses feintes caresses, elle s'abandonnait à lui, il lui passa un lacet autour du cou et l'étrangla, le 16 juillet 1576. Peu de jours auparavant, le dernier fils de Cosme, Pierre de Médicis, prince honteusement débauché, avait poignardé sa femme, Éléonore de Tolède, dont l'inconduite était devenue scandaleuse.

2. Voir la *Vie et l'Œuvre de Jean Bologne*, par Abel Desjardins. Paris, 1883. Quantin.

3. Le Bronzino mourut en 1572.

Plusieurs fois Jeanne d'Autriche présenta, épouse offensée, des remontrances auxquelles Francesco répondait par des promesses de rupture, vains engagements qu'il ne se souciait guère de tenir. Un instant la princesse eut la pensée de s'en venger ; mais, bientôt revenue à des sentiments plus dignes d'elle-même, elle ne chercha d'autres distractions à ses chagrins que les pratiques d'une piété austère, et, demeurant attachée à son mari malgré les torts qu'elle avait à lui reprocher, elle devint un objet de vénération pour tous ceux qui ne faisaient point profession de vils courtisans.

Quant à Pietro Bonaventuri, pour se consoler de sa mésaventure conjugale, il avait, de son côté, noué une intrigue avec Cassandra Ricci, veuve d'un Bongianni. Mais la famille Ricci, qui avait déjà fait assassiner deux amants de Cassandra, un Cavalcanti et un del Caccia, se considéra comme plus outragée que jamais par cette nouvelle liaison, et sa vengeance fut terrible. Une nuit que Bonaventuri sortait de chez sa maîtresse, escorté de deux serviteurs, il fut assailli sur le pont de la Trinità par plus de douze hommes armés. Un des siens tomba mort, l'autre prit la fuite ; Pietro, en tuant un des agresseurs, réussit à passer le pont et à atteindre sa maison. Mais là, ses ennemis l'ayant rejoint, il dut, couvert de blessures, après une résistance désespérée, succomber sous le nombre. Cassandra subit presque aussitôt un sort non moins cruel : des sicaires masqués pénétrèrent chez elle et l'égorgèrent dans son lit.

Francesco avait-il encouragé le meurtre du mari de sa maîtresse ? On l'a dit sans preuves précises. Toutefois il est avéré, — nous le verrons bientôt, — qu'il était au courant de l'animosité de la famille Ricci contre Bonaventuri et Cassandra, et lorsque la Bianca, peut-être pour la forme, réclama vengeance du meurtre de son époux, le prince, après avoir promis de faire bonne justice, apporta une telle lenteur à l'instruction de l'affaire, que les meurtriers eurent tout le temps de se réfugier en France.

Bonaventuri ayant été assassiné au mois d'août 1572[1], la Bianca n'était donc pas veuve lorsqu'elle reçut de son amant le galant message et le portrait dont nous nous occupons ici.

1. Romanin, *Storia documentata di Venezia,* donne cette date d'après les documents des Archives de Florence, qui lui avaient été communiqués par le directeur de ces Archives, Luigi Passerini. Jusque-là, les historiens n'étaient pas d'accord sur l'époque de la mort de Bonaventuri. Siebenkees, dans une biographie allemande de Bianca (Gotha, 1789), disait 1569 ; Galluzzi, *Storia del Granducato di Toscana,* donnait 1570 ; Neumann, *Narrazione degli amori di Bianca Cappello* (Venise, 1822), voulait que ce fût en 1574.

En 1574, la mort de Cosme rendit Francesco entièrement maître de la Toscane. Dès ce moment la Bianca vint habiter un palais voisin de celui du nouveau grand-duc, et la maîtresse, pompeusement parée, apparut à

BIANCA CAPPELLO A L'AGE DE VINGT-DEUX ANS

(D'après le portrait peint par Angiolo Bronzino.)

toutes les fêtes pour y recevoir les hommages des courtisans sous les yeux de l'épouse légitime.

Jeanne d'Autriche n'avait encore donné le jour qu'à des filles, dont l'une, Maria, née le 26 avril 1573, devait, en épousant plus tard notre

Henri IV, devenir la reine de France Marie de Médicis. Mais Francesco regrettait alors amèrement de n'avoir pas d'héritier mâle. Bianca, de son mariage avec Bonaventuri, avait eu aussi une fille qu'elle avait appelée Pellegrina[1]. Depuis lors, elle était demeurée stérile. Son ardent désir eût été de donner un fils au grand-duc. Dans le but d'usurper ce nouvel avantage vis-à-vis de la femme légitime, elle simula grossesse et accouchement. Le stratagème, conduit avec une rare habileté, réussit tout d'abord. Trompé par une série de ruses, le prince accepta comme son fils un enfant de basse extraction, auquel il donna le nom d'Antonio. Pour prévenir toute trahison, sur l'ordre de Bianca, les complices et la vraie mère furent éloignés et assassinés. Avant de mourir, cette dernière put cependant révéler dans quelles circonstances avait été apporté dans la nuit du 28 au 29 août 1576, près du lit de la fausse mère, l'enfant que néanmoins on appela toute sa vie don Antonio de Médicis[2]. Francesco en fut alors instruit ; il le dit formellement lui-même dans plusieurs lettres ; mais l'amour, plus fort que toutes les révélations, le tint quand même enchaîné près de l'héroïne d'une telle imposture[3].

Pourtant la pieuse Jeanne d'Autriche put se flatter de l'espoir de ramener à elle son infidèle époux, lorsque, le 20 mai 1577, elle mit enfin au monde un fils auquel on donna le nom de Philippe, par déférence

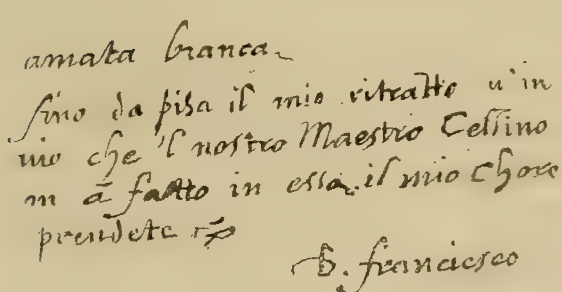
1. Pellegrina était née le 23 juillet 1564, peu de temps après l'arrivée de sa mère à Florence. Voir Cicogna, *Inscrizioni Veneziane*, t. II, p. 211, note 34.

2. Une série de documents de l'*Archivio centrale di Stato*, à Florence, ont fait la lumière complète sur cette intrigue. Un Père augustin du Saint-Esprit de Florence, nommé Cecchi, raconte en effet, à la date du 1er mai 1578, qu'ayant prêché le Carême précédent à Bologne, il fut informé de toute l'affaire sous le sceau de la confession. Une femme dont il tait le nom, mais dont il fait connaître l'aventure, se trouvant enceinte à Florence, fut circonvenue par une certaine Giovanna Conti, confidente de la Bianca, et par le médecin Gazzi. Elle se laissa conduire dans une maison voisine de la prison des Stinche, où, traitée d'ailleurs avec tous les égards possibles, elle mit au monde un enfant mâle que la Giovanna emporta tout aussitôt. A peine relevée de couches, elle fut mise sur un cheval, conduite à Bologne et placée comme nourrice dans la maison Pepoli. Mais peu de temps après, une commission de la Bianca l'ayant rappelée à Florence, comme elle s'en retournait de nouveau à Bologne, elle fut rejointe et assaillie sur la grande route par des sicaires. On la transporta dans l'hôpital de Bologne, grièvement blessée d'un coup d'arquebuse, et c'est là que, le 10 novembre, elle fit la complète révélation de toute l'affaire. On a su aussi que deux autres femmes enceintes avaient été gardées en même temps qu'elle dans divers quartiers de la ville; mais celles-ci n'ayant eu que des filles, ce fut naturellement l'enfant mâle de la première qui servit à l'accomplissement de l'imposture.

3. Le grand-duc, ne voulant sans doute pas avouer publiquement qu'il s'était laissé duper, eut soin d'assurer, avant de mourir, d'importants revenus à don Antonio, et le fit reconnaître comme prince par l'Empereur lui-même.

PORTRAIT DE FRANCESCO DE MÉDICIS.

D après une cire peinte de Benvenuto Cellini



amata bianca

fino da pisa il mio ritratto u'in
vio che 'l nostro Maestro Cellino
m' à fatto in essa il mio Chore
prendete

B. francesco

FAC-SIMILE D'UN BILLET DE FRANCESCO DE MEDICIS
ADRESSÉ À BIANCA CAPPELLO.

Collection du Commr Luigi Vai

Imp Eudes.

envers le roi d'Espagne[1]. Mais, enceinte de nouveau l'année suivante, elle mourut en couches le 10 avril 1578[2].

Moins de deux mois après, le 5 juin, Francesco épousait la Bianca. Ce ne fut pourtant pas sans hésitation et sans quelques scrupules. Avant de prendre ce parti, — on l'a su depuis par des documents d'archives, — il soumit ce cas de conscience au théologien de cour Giovan Battista Confetti[3]. Le prêtre, pour s'éclairer, posa les questions suivantes : 1° Du vivant de sa femme, le Grand-Duc avait-il promis à Bianca de l'épouser quand l'un et l'autre seraient devenus veufs? — 2° Une telle promesse avait-elle été faite avant le meurtre de Pietro Bonaventuri? — 3° Le prince avait-il eu aucune part à cet homicide? — 4° Après la promesse, avait-il entretenu commerce avec Bianca et en avait-il eu des enfants?

A la première et à la seconde demande, Francesco répondit par l'affirmative. A la troisième, il déclara qu'il n'avait pas ordonné le meurtre de Bonaventuri, mais qu'il avait su qu'on voulait le tuer, et ne l'avait pas empêché. A la quatrième, il ne nia pas la continuation de ses rapports avec Bianca, mais il expliqua qu'il n'en avait pas eu d'enfants. « Bien que l'opinion publique, dit-il, ainsi que vous-même devez l'avoir appris, soit que don Antonio est mon fils et que je l'ai eu d'elle, en vérité il ne l'est pas. En effet, après que je l'ai eu déclaré pour tel, j'ai appris d'elle-même comment tout s'était passé, et l'évidence m'en fut démontrée. »

Confetti déclara que les sacrés canons s'opposaient au mariage; Francesco fit vœu d'y renoncer et de rompre avec sa maîtresse. « Pourtant, disait le prince, quand l'amour y est pour tout de bon, c'est grand et dur travail que de s'en affranchir! » Il se croyait ensorcelé par magie et maléfices. Et de fait, il eut beau s'enfuir jusque dans les montagnes de Pistoia, lettres et ambassades le poursuivirent. La Bianca vint bientôt elle-même le chercher; elle lui rappela par quels serments prononcés devant les saintes images il s'était engagé à l'épouser, et elle réussit à le resserrer pour jamais dans ses lacs.

Le mariage célébré par un prêtre, en présence de deux témoins, le 5 juin 1578[4], fut tenu absolument secret pendant le temps du deuil offi-

1. Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, t. IV, pl. XIII.

2. Romanin, *Storia documentata*, mentionne la lettre de condoléance adressée à ce sujet par la République de Venise à don Francesco, le 3 mai 1578.

3. *Scritture del prete G. B. Confetti teologo di corte circa quanto il Granduca Francesco gli avea confidato de' suoi amori colla Bianca, al matrimonio e al figlio D. Antonio.* Document de l'*Archivio centrale di Stato* de Florence, cité par Romanin, t. II, p. 376.

4. Les documents en ont été retrouvés. Voir Cicogna, *Inscrizioni Veneziane*, t. II, p. 205, note 16.

ciel. Il paraît n'être venu à la connaissance du public qu'au mois de juin de l'année suivante, et la célébration solennelle des noces n'eut lieu que le 12 octobre 1579.

Une négociation importante devait, en effet, précéder la cérémonie publique. Dominé par la passion qui le portait à satisfaire de la manière la plus éclatante l'orgueil de la Bianca, le fils de Cosme n'était pourtant pas un prince capable de perdre de vue un instant les intérêts de sa propre ambition. C'était son premier mariage qui avait fondé sur une base solide la maison souveraine des Médicis. Cosme avait si bien compris la portée d'une telle alliance, que pour l'obtenir il n'avait pas hésité à se soumettre lui-même à une demi-abdication. Sur ce trône où s'était assise une archiduchesse d'Autriche, Francesco pouvait-il placer près de lui la Bianca sans porter atteinte au prestige de sa couronne? C'est alors que, pour tout concilier, il imagina de faire élever fictivement au rang de fille de souverain, et avant la célébration des noces, celle qu'il déclarait à la République de Venise « avoir connue d'une manière conforme à son désir », et qu'il allait prendre solennellement pour seconde femme. Les hommes d'État vénitiens, avec cet admirable sens politique dont ils étaient doués, comprirent tout de suite que, s'ils entraient dans les vues du Médicis ils pourraient, en lui donnant satisfaction à peu de frais, en tirer de sérieux avantages pour la République. Non seulement à cause de l'étendue de son territoire, du nombre de ses vaisseaux, mais encore parce qu'il était le souverain le plus riche de l'Italie, le grand-duc de Toscane n'était pas un prince à dédaigner. La Bianca reconnaissante pouvait être un instrument utile entre les mains des ambassadeurs vénitiens, et c'est ainsi qu'elle fut déclarée, par décret, « fille de la République », *« vera e particolar figliuola della Republica »*.

« En cette occasion, dit un de ceux qui ont enregistré les diverses particularités de cet événement [1], on eut un éclatant témoignage de la facilité avec laquelle les hommes sont portés à suivre la roue de la fortune prospère. En effet, lorsque cette grande dame était pauvre et proscrite, ses plus proches parents niaient toute relation avec elle, et déclaraient même ne l'avoir jamais connue. Maintenant, pour établir une parenté, c'était à qui pousserait les investigations jusqu'au neuvième et jusqu'au dixième degré. »

Bartolomeo Cappello n'avait pas attendu le mariage pour se réconcilier avec sa fille, qui avait su le fléchir par des cadeaux princiers et par l'envoi de sommes d'argent se montant à plusieurs milliers d'écus. Depuis longtemps il était venu lui rendre de fréquentes visites à Flo-

1. Francesco Molin, *Memorie*, etc.

rence. C'est le même écrivain qui nous l'assure, sans omettre de blâmer, comme contraires à la grandeur d'âme d'un noble Vénitien, les relations que celui-ci acceptait entre sa maison et le prince, alors qu'elles avaient une cause aussi peu honorable. Bien que ce fût le sentiment général des sénateurs, la Sérénissime République fit taire de tels scrupules pour ne songer qu'aux intérêts politiques. Le 16 juin 1579, Bianca fut donc déclarée fille de la République. On a trouvé à ce propos quelques particularités assez caractéristiques dans les *Annali Veneti* [1] :

« Il est à savoir que les parents et les amis de cette maison, au nombre d'environ

BIANCA CAPPELLO A L'ÉPOQUE DE SON MARIAGE SECRET AVEC LE GRAND-DUC.

(D'après une médaille de Pastorino de Sienne.)

trois cent soixante gentilshommes, se vêtirent de soie cramoisie en signe d'allégresse, et gardèrent assez longtemps ces habits de fête. Le même jour, les Florentins offrirent un banquet solennel à l'ambassadeur de Florence. Beaucoup de gentilshommes vénitiens y prirent part, et, après le repas, ils firent de très belles régates, selon l'usage, sur le Grand Canal. Au susdit ambassadeur fut donnée une chaîne d'or de mille ducats, ce qui ne s'était jamais fait pour un ambassadeur de duc. »

Du discours adressé en cette occasion par le Doge à l'ambassadeur de Francesco avec les formes de courtoisie d'usage, quelques paroles nous semblent intéressantes à traduire :

« Veuillez rapporter en notre nom à Son Altesse, dit le Doge, qu'il ne s'est pas trompé sur notre affection pour lui, non plus que dans sa confiance en nous. Et puis-

1. Manu-crit souvent cité par CICOGNA, *Inscrizioni Veneziane* Voir cet ouvrage, t. V, p. 558 et 559.

qu'il a pris cette très prudente résolution de choisir pour épouse la signora Bianca Cappello, noble dame de très noble famille de notre patrie, laquelle est ornée de ces très brillantes et singulères qualités qui l'ont rendue digne d'une telle élévation, nous en ressentons le plus vif contentement, et c'est pour en donner un témoignage que nous l'avons créée et déclarée, avec le Sénat, vraie et particulière fille de notre République. Ainsi rendons-nous beaucoup de grâces à Son Altesse pour l'estime singulière et le compte qu'il a tenus de nous dans cette importante négociation, qui touche si étroitement à sa propre personne et à l'établissement de sa postérité, digne d'une très longue et très heureuse succession. Il restera donc à Votre Seigneurie à en porter la complète expression à l'une et à l'autre Altesse, et avec un sentiment égal à celui qu'elle a pu universellement reconnaître et dans notre cœur et dans toute la République, c'est-à-dire avec une affection très vive et très dévouée à leur bien et à leur prospérité... »

Le lendemain, pour donner encore plus complète satisfaction au mari de la Bianca, Bartolomeo Cappello, son père, et Vittorio, son frère, furent créés chevaliers de l'Étole d'or, «*Stola d'oro*». Les mêmes annales manuscrites[1] rapportent qu'ils parurent, en cette circonstance, accompagnés de cent gentilshommes, tous habillés de soie cramoisie, tandis qu'eux-mêmes portaient le manteau d'or. Et le narrateur ajoute que ce fut un beau spectacle, comme on peut se le figurer, en effet, sous le ciel de Venise, à la date du 17 juin.

Dès le 12 mai 1578, Vittorio Cappello avait accepté de sa sœur, — qui n'était encore que la maîtresse de Francesco, puisque le mariage secret date du 5 juin 1578, — la donation du palais Trevisani, acquis dès le 4 octobre 1577 par la Bianca pour y établir sa famille. Et c'est dans ce palais que fut logé, en 1579, l'ambassadeur de Francesco lorsqu'il vint recevoir la déclaration solennelle du Sénat.

Celui que le grand-duc envoya ainsi en ambassade extraordinaire auprès de la République de Venise était son jeune frère naturel :

« Le 8 juin 1579, entra dans Venise le seigneur don Giovanni de Médicis, frère naturel du seigneur duc de Florence, jeune garçon d'environ treize ans. Il trouva successivement à Santo-Spirito et à Santa-Maria di Gratia les sénateurs qui étaient allés à sa rencontre. D'abord, à Santo-Spirito, vingt sénateurs des *Sotto Pregadi;* ensuite, à Santa-Maria di Gratia, trente des *Pregadi*. Le vendredi, qui fut le 10, il se rendit au *Collegio*, et l'on vint au-devant de lui le haranguer jusqu'aux derniers degrés de l'escalier. Il parla avec beaucoup de grâce, à la complète satisfaction de tous, et présenta des lettres très affectueuses du duc et de la duchesse qui contenaient des remercîments pour les honneurs rendus à l'un et à l'autre. Le samedi, le Conseil des Dix décida que si le jeune homme venait assister à la séance, il pourrait, pour cette fois seulement, prendre part aux votes. Il vint en effet, et il vota. A ce seigneur

1. *Inscrizioni Veneziane.*

on fit d'infinies courtoisies; on lui donna des fêtes, des régates, et sa maison fut défrayée durant tout son séjour. On fit présent à son précepteur d'une chaîne de cinq cents ducats; on en remit vingt-cinq et l'habillement à ses deux bouffons. Il partit le 21 [1]. »

La Sérénissime République ne négligea rien non plus de ce qui pouvait faire oublier à la nouvelle épouse du grand-duc de Toscane avec quelle dureté elle avait été traitée jadis par sa patrie, lorsque, à peine âgée de seize ans, elle avait, en fugitive amoureuse, quitté le toit paternel et sa ville natale. Pour effacer jusqu'au souvenir du délit, le Conseil des Dix ordonna, le 23 juin 1579, que, soit dans les livres de l'*Avvogaria*, soit partout ailleurs, les documents du procès de la Bianca et les sentences prononcées contre elle fussent rendus illisibles. En effet, chaque ligne fut soigneusement surchargée, et mention du décret qui en ordonnait ainsi fut faite en marge des registres. Mais le Conseil avait compté sans la patience investigatrice, sans l'œil de lynx de nos paléographes. L'un d'eux, Marco Solari, profitant avec clairvoyance de la différence de couleur entre l'encre de la première inscription et celle des surcharges apposées quinze ans plus tard, parvint à déchiffrer et à restituer la presque totalité des pièces. Cicogna nous l'apprend, et c'est ainsi que lui-même il put être un des premiers à en signaler l'intérêt.

Quand les ambassadeurs vénitiens se rendirent à Florence, ils furent reçus à leur tour avec autant de pompe que de courtoisie. A Firenzuola, don Giovanni de Médicis et Vittorio Cappello les saluèrent et leur dirent, au nom de Francesco, que, Leurs Seigneuries étant arrivées dans ses États, il y renonçait lui-même à toute autorité et les priait d'y commander comme seigneurs absolus. Un grand nombre de gentilshommes florentins étaient venus à leur rencontre à Scarperia. A deux milles de la ville, ils trouvèrent don Piero de Médicis, Bartolomeo Cappello et le révérendissime patriarche d'Aquilée, oncle maternel de Bianca. Lorsqu'ils entrèrent dans Florence, où les habitants se pressaient aux fenêtres et aux balcons, où les rues étaient envahies par la foule, ils s'avançaient escortés de soixante-dix gentilshommes vénitiens et suivis de plus de cinq cents cavaliers.

Le duc et la duchesse avaient, d'une maison particulière, assisté à leur entrée. Le soir du même jour, par le long corridor qui relie le palais Vieux au palais Pitti, Leurs Altesses allèrent rendre visite aux ambassadeurs. Le lendemain, ceux-ci à leur tour, se rendirent de même auprès de Francesco et de Bianca pour souper avec eux dans une sorte de réunion intime.

1. *Annali Veneti.* Voir Cicogna, *Inscrizioni Veneziane*, t. V, p. 560.

La femme qui, par la passion qu'elle avait su inspirer au grand-duc, allait bientôt être officiellement appelée au trône, la Bianca, — comme on la nommera toujours, — avait-elle alors conservé toute sa beauté? Les éléments d'appréciation existent. En effet, on connaît d'elle deux médailles, dues à Pastorino de Sienne, qui donnent son portrait à l'époque du mariage. Dans l'une, elle est représentée de profil et regardant à gauche; dans l'autre, de trois quarts et tournée à droite. Toutes deux la montrent en buste, avec la robe ouverte sur le devant et laissant voir quelque peu les seins. Sur les deux médailles, les légendes mentionnent son titre d'épouse du grand-duc. Dans la seconde, qui porte le millésime de 1578, sa coiffure est ornée de la couronne ducale. Cette médaille a donc été exécutée à la fin de l'année 1578, quelques mois avant le couronnement. Bianca n'avait guère plus de trente ans alors, et cependant, d'après les deux portraits de Pastorino, on croirait voir une femme de quarante ans au moins, tellement elle semble déjà envahie par la graisse et comme boursouflée.

Venise offrit à la nouvelle grande-duchesse un magnifique collier enrichi de dix-huit gros diamants et d'un nombre infini de petits, avec un superbe pendant, bijou d'une valeur de sept mille cinq cents ducats. Quand elle le reçut des ambassadeurs, Bianca dit que tout aussi volontiers elle eût accepté une simple fleur, mais que cet objet lui serait un perpétuel souvenir de son dévouement à la Sérénissime République.

Nous ne ferons pas le récit des fêtes qui eurent lieu à Florence, le 12 octobre 1579, à l'occasion des noces solennelles. Nous en relèverons seulement un détail. Parmi les ambassadeurs, qui tous y assistèrent, sauf celui d'Autriche, on remarquait les deux ambassadeurs de Venise, Antonio Tiepolo et Giovanni Michele, qui eurent à jouer un rôle particulier dans la cérémonie.

Le grand-duc leur ayant exprimé le désir que, au moment des épousailles, et avant qu'il présentât lui-même l'anneau à la Duchesse, l'un d'eux lui posât sur la tête une couronne ducale, ceux-ci, qui n'avaient pas reçu telle commission, en référèrent à Venise. Le Sénat discuta ce point, et le vote se fit à une grande majorité; c'est-à-dire que, à 129 voix contre 9 d'opposition et 0 douteuses, il fut décidé que l'un des ambassadeurs couronnerait la Duchesse, mais qu'en le faisant il dirait à haute voix : « *C'est en témoignage qu'elle est vraie et particulière fille de la Seigneurie de Venise* [1]. »

Dans les instructions écrites, adressées ensuite aux ambassadeurs, il était spécifié :

1. *Annali Veneti.* Voir Cicogna, *Inscrizioni Veneziane*, t. V, p. 560.

« Et cela, vous prendrez soin de le dire, en choisissant le moment convenable pour que votre voix ne soit pas couverte par une agitation bruyante, par les fanfares, ou autrement. »

Ces instructions étaient prudentes, comme on le vit aussitôt car le nonce, supposant que l'intention était de couronner Bianca comme grande-duchesse de Toscane[1], commença par protester contre une telle atteinte aux prérogatives du pape. Mais la difficulté fut aussitôt aplanie

BIANCA CAPPELLO QUELQUES MOIS AVANT SON COURONNEMENT.

(D'après une médaille de Pastorino de Sienne.)

par la communication qui fut faite d'avance du sens de la déclaration. Le pape voyait d'ailleurs favorablement ce mariage, puisqu'il avait dit à un ambassadeur vénitien que de l'union de deux si grands princes d'Italie, le doge et le grand-duc de Toscane, ne pouvaient naître que de signalés bienfaits pour la chrétienté.

La nouvelle grande-duchesse s'honora par la protection qu'elle accorda aux artistes et aux écrivains. Elle aimait le Tasse, et l'on sait qu'en 1587 elle lui offrit une coupe d'argent.

On a trouvé à Venise, dans les *Archives secrètes des inquisiteurs*

1. A propos du titre de grand-duc pris par Cosme et par Francesco, nous trouvons dans les *Annali Veneti* l'observation suivante, relevée par Cicogna, et qu'il nous paraît intéressant de reproduire : « C'est par abus qu'il s'appelle grand-duc de Toscane. D'après le privilège, il devrait s'appeler grand-duc en Toscane, attendu que la Toscane est possédée aussi par d'autres. Ferrare possède la Graffignana; le marquis de Massa, Pérouse; l'Église et d'autres en ont aussi des parts. »

d'État, toute une correspondance entre Bianca et le patricien Francesco Bembo[1]. C'est surtout un échange de propos intimes, un commerce de bel esprit. Les lettres signées de la grande-duchesse sont au nombre de seize, et datées du 26 décembre 1579 au 1er août 1587.

Dans l'une, de Florence, 7 mars 1586, nous relevons ce passage :

« Je vous adresse les deux petites boîtes d'ivoire pour que vous ayez l'obligeance de faire placer dedans deux portraits : dans l'un, celui de la signora Labia, qu'on me dit être très-gracieuse et très-belle ; dans l'autre, celui d'une des plus belles patriciennes qui soient à Venise. Et vous prendrez soin que tous deux soient exécutés de très bonne main, car je désire en orner ma petite salle. »

Une autre lettre, du 1er août 1587, contient ces quelques lignes sur le même sujet :

« J'ai remis à mon Très-Sérénissime Seigneur la belle figure de femme nue avec votre lettre, et pour moi j'ai prélevé le portrait de la signora Labia et celui de la Maddalenina, de la main du Titien. Son Altesse saura vous dire, pour sa part, combien ces présents nous ont été agréables ; mais, pour moi, je ne me risque pas à vous en écrire le moindre mot, parce que tout ce que j'en pourrais dire ne s'approcherait jamais, à beaucoup près, de la beauté du portrait, de la louange que l'on doit au peintre d'avoir si excellemment imité l'original, de l'infinie satisfaction que j'en ai éprouvée, et de l'obligation d'autant plus grande que j'en ai à votre zèle et à votre jugement, grâce auxquels ma galerie va s'embellir à ce point par un si beau portrait .. Cependant, pour que mon obligation envers vous soit encore doublée, j'attendrai l'autre portrait, celui de la signora Marina Marcello, avec d'autant plus de désir de le posséder, que vous m'avez à ce point célébré cette dame comme la plus belle qui soit à Venise... »

Les lettres de ce Bembo, qui fut d'ailleurs un poète de quelque talent, sont pleines d'obséquieux respects pour la grande-duchesse de Toscane, et de compliments excessifs sur ses grâces et sa beauté. Était-il déjà pensionné par Francesco ? En toutes circonstances, il proteste de son désintéressement. Pourtant on découvrit plus tard qu'il était aux gages du grand-duc Ferdinando, et, pour avoir révélé des secrets d'État à un prince étranger, il fut condamné à la peine capitale par le conseil des Dix. Il eut la tête tranchée le 6 juillet 1599[2].

Dans sa correspondance avec Bianca, on ne rencontre cependant

1. M. Armand Baschet, qui, pour le très grand profit de la science historique, fut des premiers à explorer en curieux et en érudit les Archives de Venise, avait pris autrefois copie de cette correspondance. Avec sa bienveillance habituelle pour ses confrères en recherches, il nous l'a communiquée. Cicogna, qui en eut aussi connaissance, a cité trois lettres de Bianca. (*Inscrizioni Veneziane*, t. V, p. 364 et 365.)

2. Cicogna, *Inscrizioni Veneziane*, t. V, p. 563, notes.

aucune confidence politique d'un caractère compromettant, et l'on peut croire que si ce patricien, s'habituant peu à peu aux bienfaits des princes de Toscane, fut amené plus tard à se rendre coupable d'un crime de haute trahison, cela ne paraît pas avoir été à l'instigation de Bianca. A l'honneur de cette princesse, il semble au contraire qu'elle fut fidèle à ses engagements envers le Sénat de Venise, et qu'en toutes circonstances elle s'efforça de servir les intérêts de sa patrie auprès de son époux [1].

Sous d'autres rapports, son influence à Florence fut certainement mauvaise. Son frère Vittorio, d'abord investi de la confiance de Francesco, prit une telle importance à la cour, que toutes les affaires passaient par ses mains; il se fit haïr par ses hauteurs, et dut finalement être éloigné, pour avoir tenté, au moyen d'une falsification d'écriture, de se faire verser trente mille écus, au lieu de trois mille, par l'un des trésoriers du prince. Quant à Bianca, elle s'entourait de gens étranges, distillateurs de philtres, faisant profession de magie et de sorcellerie, parmi lesquels on remarquait une certaine juive suspecte à tout le monde. Dans les *Annali Veneti*, Cicogna a relevé cette note à la date de 1579 :

« Des lettres privées de Florence informent que le Grand-Duc ayant fait avertir une Juive de cesser tout commerce dans la maison de la Duchesse, cette Juive, néanmoins, avait été assez hardie pour aller retrouver celle-ci jusqu'à Pratolino. Le Grand-Duc s'en étant aperçu, la tua de sa propre main, en la frappant de quatre coups de poignard, fait qui donna lieu aux commentaires de bien des gens. On répétait, pour ainsi dire publiquement, que cette femme était non-seulement proxénète, mais très-grande magicienne, ou, comme on dit, sorcière. Et ceci porta naturellement à croire que le mariage de la Grande-Duchesse avait été obtenu plutôt par la violence et l'art magique, que par le choix volontaire du Prince [2]. »

Il est certain que, non contente de faire dire des prières et des messes dans les couvents pour obtenir du ciel les faveurs de la maternité, la princesse tentait aussi d'intéresser le diable à l'accomplissement de son vœu le plus cher. Avoir un fils était devenu pour elle l'objet d'un désir d'autant plus ardent que don Philippe, le fils unique de Francesco et de Jeanne d'Autriche, enfant toujours maladif, était mort de dysenterie au mois de mars 1582, qu'elle vit dès lors redoubler l'humeur mélancolique du grand-duc, privé d'héritier direct du trône, et

1. Voir à ce sujet une très intéressante dépêche du secrétaire vénitien Bonrizzo, publiée par Fabio Mutinelli, *Storia arcana ed aneddotica d'Italia raccontata dai Veneti ambasciatori*, t. II. Venezia, 1856.

2. Voir Cicogna, *Inscrizioni Veneziane*, t. V, p. 561.

que, de son côté, elle détestait ses beaux-frères, dont elle se sentait haïe.

De ses espérances de grossesse il est souvent question dans cette correspondance échangée entre la grande-duchesse et Francesco Bembo, que nous avons déjà citée. Voici quelques lignes d'une lettre de Bianca à Bembo, datée de Florence, 8 mars 1585 :

« De même que vous avez prévenu mes désirs, ainsi j'aime à croire que vous avez pressenti le péril qui m'a menacée il y a six jours, et que ce sont vos prières qui m'en ont délivrée. La foudre tomba dans notre antichambre, brûla une partie des tentures, et, sans parler des autres dégâts qu'elle fit aux murs, elle vint éclater là où dormait la signora Pellegrina, qui pensa mourir de peur. Ma terreur fut d'autant plus grande que je m'y attendais moins, étant endormie. J'en fus tellement remuée, que cela provoqua un flux de corps qui m'a tenue indisposée jusqu'à présent. Et certes je n'avais pas besoin de ce surcroît aux fatigues que j'avais eues pour les noces, fatigues qui m'avaient occasionné de fréquentes douleurs à « *la donna del corpo* ». C'est à ce point que bien souvent je souffrais d'accidents bien étranges. Les gens étaient plutôt portés à croire que tout cela était causé par une grossesse. Mais, en un mot, le seigneur Giovan Vitturi et tous les autres se sont trompés. Plût à Dieu de me faire une telle grâce ! Votre Seigneurie serait des premières à en être informée, car je sais que je ne pourrais en faire part à une personne qui le désire plus. Je la prie de faire pour moi ses oraisons accoutumées, espérant qu'elles pourront être exaucées... »

Cependant, quand elle reconnut que le ciel restait sourd à ses prières, que vaines également étaient ses pratiques avec les sorciers, elle songea de nouveau à recourir comme autrefois à la fraude[1]. Mais elle était alors surveillée de près par ses beaux-frères. Pour prévenir leurs soupçons, elle écrivit à l'un d'eux, le cardinal don Ferdinando. La ruse féminine a rarement atteint, par un mélange d'ironie et de caresse, à une telle perfection de rouerie. Voici la lettre[2] :

« Illustrissime et Révérendissime Monseigneur mon très-honoré beau-frère,

« Le seigneur Prospero, soit qu'il ait été poussé par son désir de voir cette maison prospère en toutes choses, soit qu'on lui eût laissé entendre comme certain que j'étais enceinte, s'est un peu trop avancé en informant Votre Seigneurie Illustrissime de mon état. Aussi ne voudrais-je pas que le plaisir qu'elle me témoigne en éprouver se changeât en déception, si les choses venaient à tourner d'une façon contraire à

1. On lit dans les *Annali Veneti*, à la date d'octobre 1579 : « Avis a été reçu que la Grande-Duchesse de Toscane a fait une fausse couche, à son grand déplaisir et à celui du Grand-Duc. L'enfant était une fille et n'avait été portée que quatre mois. » (Voir Cicogna, *Inscrizioni Veneziane*, t. V, p. 561.) Mais cette fausse couche avait-elle été réelle ?

2. *Archivio centrale di Stato*, à Florence.

l'opinion générale. En effet, bien qu'on ait vu et qu'on trouve encore en moi tous les signes de la grossesse, excepté que je ne ressens pas le mouvement de l'enfant, lequel d'ailleurs est devenu assez grand, cependant ce signe me manquant, signe de tous le plus certain, il m'est impossible de vivre sans inquiétude, ou d'en parler sans exprimer des doutes. Et c'est ce que j'ai fait avec le susdit seigneur, afin qu'il vous en rendît compte en se conformant à mes paroles, et qu'il vous invitât à mes couches si Dieu venait à m'en faire la grâce, bien persuadée que Votre très-agréable présence, non-seulement m'allégerait de toutes peines, mais encore augmenterait de beaucoup pour moi, quelque grand qu'il fût, le contentement que tout le monde aurait d'un tel événement. J'ai bien ordonné au seigneur Prospero de vous dire exactement tout cela de ma part, et quel qu'ait été d'ailleurs son discours, j'ai grandement goûté les démonstrations de votre contentement et votre prompte détermination à me féliciter d'une aussi heureuse circonstance. Non pas que j'y aie rien trouvé qui fût nouveau pour moi, car je sais combien vous avez de raisons de désirer un héritier de cette maison, et surtout qu'il naisse de moi qui vous suis à ce point servante dévouée que je suis tout entrailles pour vous, ainsi que profondément reconnaissante de l'amour que vous me portez. Si donc, par la bénédiction de Notre-Seigneur, les choses viennent à bien tourner; — quoiqu'elles ne se passent pas comme pour mes autres grossesses, et que je ne sente pas le mouvement de l'enfant ainsi qu'ont coutume de le sentir les femmes enceintes, — alors je suppose que je pourrais être à terme vers le milieu de décembre. Mais s'il en est autrement, car je suis obligée d'avoir des doutes par les raisons que je viens de dire, et aussi parce que de nouvelles douleurs dans le corps et dans les reins m'ont tenue quatre jours dans de terribles angoisses et auraient pu amener une fausse couche, un des plus grands déplaisirs qui sera pour m'affliger sera de penser à la peine que je sais que Votre Seigneurie Illustrissime ressentira de cette déception. Aujourd'hui, Dieu soit loué, je suis assez bien. De tout ce qui m'arrivera, je La tiendrai avisée, La priant cependant de faire faire des prières pour ma conservation, et de se régaler de quelques prunes que je lui adresse en échange, me persuadant qu'elles lui seront agréables aujourd'hui que la saison en est passée.

« De Florence, le 27 septembre 1586.

« De Votre Seigneurie Illustrissime et Révérendissime,
« La très-affectionnée belle-sœur et servante,

« LA GRANDE-DUCHESSE DE FLORENCE. »

Le cardinal Ferdinando et son frère, Pierre de Médicis, n'étaient pas seuls à surveiller Bianca[1]. Le grand-duc entendait ne pas être trompé une seconde fois. Toutes les issues de l'appartement de la duchesse furent fermées par son ordre, il s'en fit donner les clefs, et, ne voulant sur ce point s'en fier qu'à lui-même, il les garda personnellement. Ainsi contrainte de renoncer à une maternité même mensongère, la rusée Véni-

[1] Pierre écrivant au cardinal pour l'aviser qu'on avait introduit dans le palais la Pellegrina, mariée et enceinte, le cardinal lui répondit que le danger n'était pas là, et que, pour préparer une substitution d'enfant, il fallait avoir affaire à une femme de basse condition. Néanmoins, il l'engageait à ne pas quitter Florence avant les couches, malgré les ordres pressants du grand-duc, qui voulait le faire retourner en Espagne.

tienne dut songer, malgré l'amertume de son ressentiment, à se rapprocher de l'héritier légitime du trône, le cardinal don Ferdinando.

A quelque temps de là, le cardinal, sur l'invitation qui lui en fut faite, alla rendre visite à son frère et à sa belle-sœur, alors en villégiature à Poggio a Caiano. Cette réunion, qui devait, au moins en apparence, être un témoignage de la complète harmonie rétablie dans la maison des Médicis, eut un dénouement tragique et imprévu. Le grand-duc mourut le 19 octobre 1587, la grande-duchesse expira le lendemain.

Si l'on s'en rapportait à certaine rumeur populaire, — le peuple ne pouvait croire aux morts naturelles dans cette famille des Médicis, — Bianca aurait tenté d'empoisonner son beau-frère en lui offrant d'une certaine tourte qu'elle avait coutume de préparer de ses propres mains pour Francesco, et cette machination aurait accidentellement tourné contre son mari et contre elle-même. D'après une autre version, qui suppose aussi l'empoisonnement, le cardinal aurait médité et accompli le crime. Mais ce sont là de pures hypothèses, ne reposant sur aucun fondement. Il paraît avéré, au contraire, que Francesco mourut de maladie : atteint de fièvre tierce, il commit l'imprudence, suivant les uns, de prendre trop de glace, suivant d'autres, de manger trop de champignons. Quant à Bianca, le régime d'aliments auquel elle s'était soumise, et les préparations médicinales qu'elle avait absorbées pendant plusieurs mois pour se gonfler et arriver à simuler la grossesse, avaient sérieusement atteint sa santé. Elle était donc déjà malade, quand la mort inattendue de son mari lui porta un coup d'autant plus violent qu'elle comprit à quelles inimitiés implacables elle allait tout aussitôt se trouver en butte. Elle s'affaissa sous ce choc moral, et la vie l'abandonna. D'après l'ordre du cardinal, soucieux de faire taire les bruits qui coururent aussitôt sur la cause de cette mort, le cadavre de la grande-duchesse fut ouvert en présence de sa fille Pellegrina [1], de son gendre et des médecins de la cour.

On transporta le corps de Francesco à Florence, on l'habilla dans ses vêtements d'apparat, et, avec la couronne ducale sur la tête, il fut exposé dans l'église de San-Lorenzo. Ensuite on le déposa dans le sépulcre de ses ancêtres, auprès de Jeanne d'Autriche.

Bianca ne fut conduite que deux jours après à Florence, et, comme on demandait à don Ferdinando si elle devait être exposée avec la couronne ducale : « Elle ne l'a que trop portée déjà », répondit le prince. On le pria de déterminer le lieu de la sépulture : « Partout où l'on voudra, répliqua-t-il, pourvu que ce ne soit pas dans le monument de la maison

1. Pellegrina, qui avait épousé le comte Ulysse Bentivoglio Manzoli, de Bologne, mourut assassinée, par ordre de son mari, pour avoir trahi la foi conjugale.

des Médicis[1]. » C'était se montrer bien sévère, surtout dans une famille où l'on n'avait jamais fait parade de beaucoup de scrupules à l'égard des unions et des naissances irrégulières. Et Bianca, quoi qu'on pût faire, avait porté la couronne avec le rang d'épouse légitime; un an avant de mourir, elle avait même reçu la rose d'or du pape Sixte-Quint. Néanmoins, le nouveau grand-duc lui tint rigueur jusqu'au delà de la tombe[2]. Non seulement elle fut enterrée secrètement dans une fosse commune[3], mais encore ses portraits furent partout enlevés, et en tout endroit où figurait son blason il fut détruit pour qu'on y substituât celui de Jeanne d'Autriche.

Le Sénat de Venise, qui, pour complaire au grand-duc Francesco, avait pardonné à la proscrite et lui avait posé solennellement la couronne au front en la proclamant bien haut fille de la Sérénissime République, mit non moins d'empressement à renier cet enfant dans sa tombe, — la politique a de ces cruautés, — lorsqu'il eut à s'assurer l'alliance du grand-duc Ferdinando. Il alla jusqu'à défendre que son deuil fût porté.

De nos jours, le 9 mai 1858, le chevalier Luigi Passerini, alors directeur de l'*Archivio centrale di Stato* à Florence, reçut l'ordre d'ouvrir les cercueils qui contiennent les dépouilles des Médicis, déplacés en raison d'un meilleur aménagement qu'on donnait à leurs tombes. Passerini assure que les corps de Francesco et de Jeanne d'Autriche étaient à ce point bien conservés, que les jointures étaient encore flexibles[4]. Tous les autres Médicis furent retrouvés, excepté Bianca, et ainsi se vit confirmé le récit des contemporains.

« *Amata Bianca,* écrivait Francesco dans le billet que nous avons traduit plus haut, *il mio ritratto v'invio..., in esso il mio chore prendete!* »

Ce billet et la cire de Benvenuto rapprochent de nouveau, comme ils sont, malgré tout, réunis dans l'histoire, ceux qu'inutilement on a voulu séparer dans la tombe.

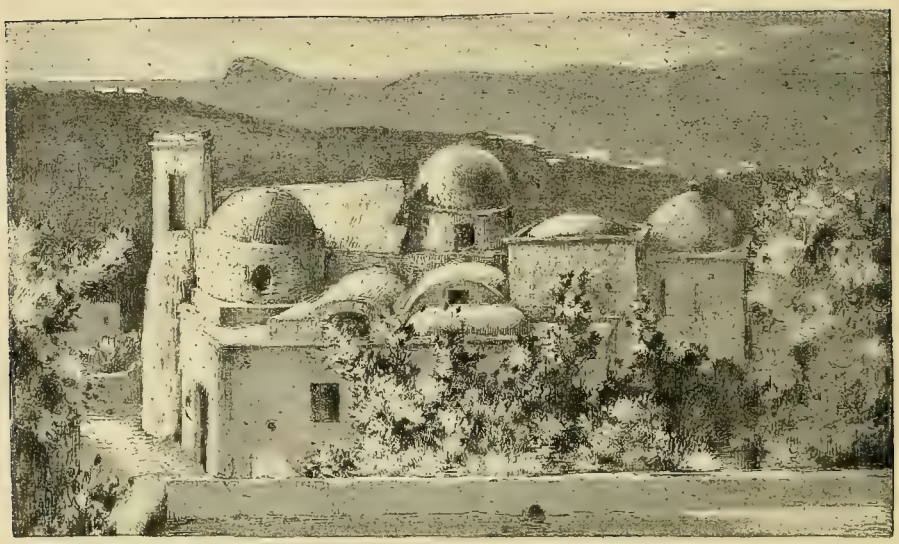
EUGÈNE PLON.

1. Cicogna, *Inscrizioni Veneziane.*

2. Les dispositions testamentaires de Bianca furent pourtant respectées par le nouveau grand-duc. A don Antonio, son prétendu fils, elle laissa une partie de ses bijoux et trente mille écus; à Bartolomeo Cappello, le surplus de ses joyaux; à son secrétaire, cinq mille écus. Voir Cicogna, t. II, p. 211 et 212.

3. Cette fosse, il est vrai, était située au-dessous de San-Lorenzo. Voir Cicogna, t. II, p. 211.

4. Voir Romanin, *Storia documentata di Venezia*, t. VI, p. 386, note 3.

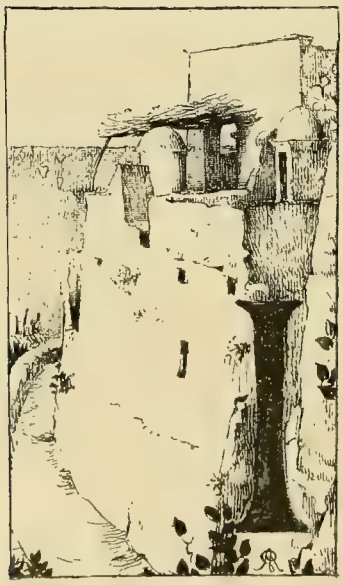


ISCHIA

SOUVENIRS ET IMPRESSIONS[1]

Se poi'l tempo ingiurioso, aspro e villano
La rompe, o storce, o del tutto dismembra,
La beltà che prim'era si rimembra
Dentro'l pensier che non l'accolse in vano.

MICHEL-ANGE.



On a souvent dit que le sentiment de la pitié est, chez l'homme, en raison inverse des distances. Des milliers de nos semblables engloutis par la mer à des milliers de lieues nous touchent moins que quelques centaines de victimes frappées, près de nous, sur une terre que nous avons foulée et aimée. Les désastres de Java et de Sumatra n'excitent chez nous que la réflexion mélancolique de l'*homo sum;* mais Ischia ravagée et dépeuplée, c'est un désastre qui touche notre Europe latine d'une façon particulièrement cruelle. A côté de la vieille terre ferme, encombrée de peuples et souillée par tous, restait un petit coin heu-

1. Les croquis ci-joints furent faits pendant l'été de 1879.

reusement intact du jardin que je ne sais quel génie bienfaiteur, comme notre Quinet savait les imaginer, avait dessiné et dont il avait enchanté les voies. Une minime intervention des forces naturelles, une oscillation de quelques décimètres dans la croûte terrestre, y amenait en juillet dernier une catastrophe auprès de laquelle la destruction de Pompéi et d'Herculanum, en 79, paraît aujourd'hui un phénomène de second ordre. On sait en effet que les résultats auxquels sont arrivés les savants explorateurs permettent de fixer à cinq cents au maximum le nombre des

ÉGLISE DE LACCO.

victimes qui trouvèrent la mort, le plus grand nombre par imprudence, dans la première éruption du Vésuve[1]. Qu'est-ce que cela, auprès des milliers de personnes qui ont péri aux mois d'avril 1881 et de juillet 1883 dans les deux bouleversements géologiques d'Ischia?

A sa sœur Capri, qu'elle regarde par les escarpements grisâtres et arides de sa face méridionale, Ischia pouvait dire: *nigra sum sed formosa.* C'est un cône de cendre poudreuse aux formes molles et arrondies, et Capri là-bas est un bloc de rocher immuable, aux arêtes vives et lumineuses. Mais la face septentrionale est revêtue de verdure, mais l'Epomeo, qui dresse seul sa tête chauve, comme un *morne* des îles du Pacifique, et recueille les nuages errants, s'abaisse en courbes douces et paisibles; mais les maisons, — j'allais dire les cases, — à toits plats, les

1. Le nombre des squelettes découverts à Pompéi est en réalité de 150. Voir Ruggiero, in *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio; Memorie e Notizie,* Naples, 1879.

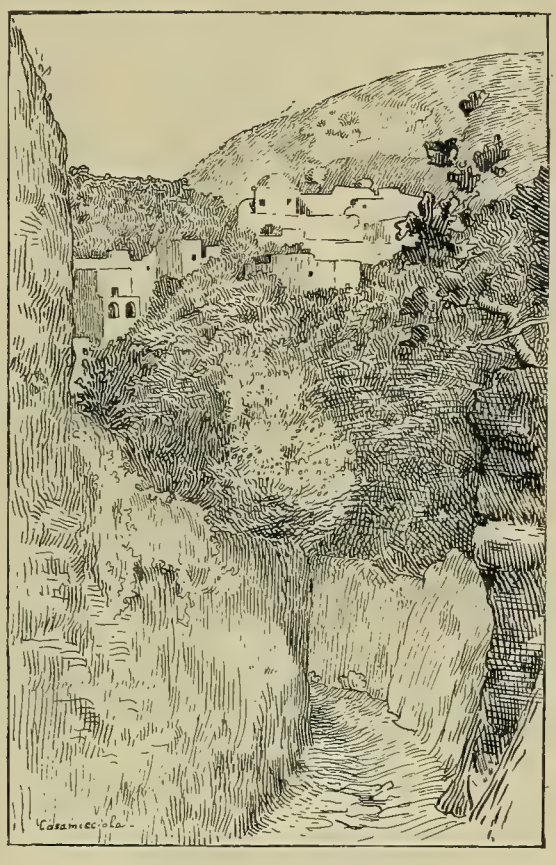
chapelles à coupoles orientales, les murs de pierre sèche des *masserie*, les bastides peintes de couleurs gaies, semées dans la verdure intense, égrenées en chapelet le long des sentiers encaissés, étagées au fond des ravins, massées dans les échancrures de la côte, formaient pour le plaisir des yeux un paysage tout gracieux, plutôt humble et riant que grandiose, naïf et pourtant d'une élégance poussinesque.

L'esthétique intime de ces pays méridionaux a-t-elle jamais été véritablement dégagée et fixée par la plastique? Guère plus, ce semble, que celle des pays de montagne et du grandiose alpestre, ou parce qu'en réalité l'art d'ajouter l'homme à cette nature est gêné par quelque disproportion entre celui-ci et celle-là, ou parce que l'artiste a manqué jusqu'ici. Les détails de mœurs piquants, les petits jeux de la lumière, le célèbre *pittoresque* des costumes, c'est à peu près tout ce que les écoles passées ont vu et rendu[1]. Il ne fallait pas chercher, du reste, à Ischia cet intérêt passionnant pour quelques-uns qui s'attache aux vieux sols historiques. C'était plutôt par un charme pur et enfantin comme celui qui séduit, dit-on, si fort ceux qui visitent la Polynésie, par un attrait quelque peu matériel qu'on la distinguait entre les villégiatures dont abonde l'Italie. Les tropiques sont encore bien loin : ce n'est pas la Croix du Sud, c'est toujours la Grande-Ourse qui éclaire les nuits sans lune ; et déjà pourtant la créature est jetée dans un moule nouveau. Une langueur pénétrante, analogue à celle qui énerve les races créoles, une grande bonté de la nature impriment aux populations des caractères particuliers, les dégrossissent, les affinent et les appellent au maximum de jouissance sans les élever à la noblesse et au sérieux austère des vieilles races autochtones du continent. L'épique et l'héroïque se font bien rares sur la planète ; de même, hélas! la naïveté dans les appétits, les passions et les conceptions idéales ne se conserve plus que dans quelques endroits défendus par leur situation naturelle.

Ici, par exemple, pas d'architecte qui ait laissé de trace notoire de son passage : l'île ne fut jamais assez riche pour posséder des monuments; pas de traces très apparentes non plus de gouvernement et d'autorité; rien surtout qui atteste l'aptitude au travail ni les préoccupations raisonnées de l'art. A Sorrente, à Castellamare, à Pausilippe, sous le même ciel, les villas sont bâties à l'*européenne*, et la classe pauvre, à la fois servile et rétive, est trop souvent corrompue par le voisinage de Na-

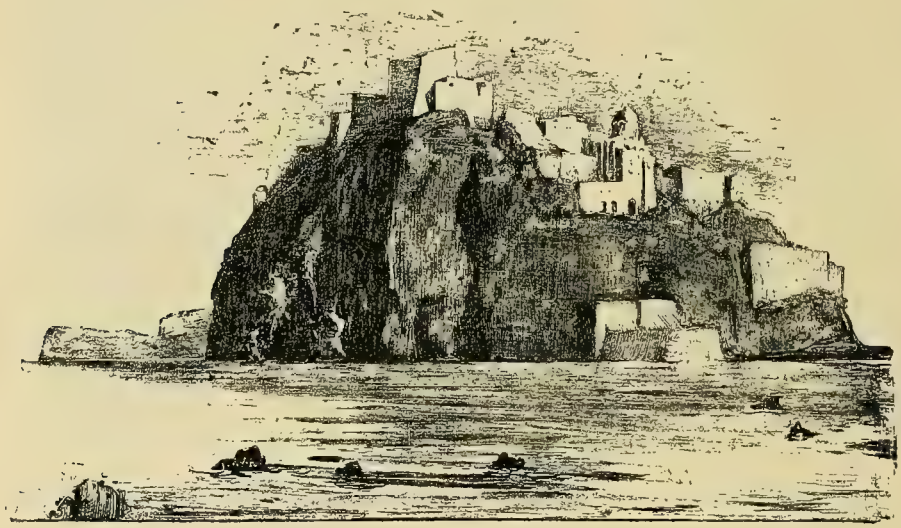
1. Peut-être Léopold Robert avait-il des intentions plus hautes. Se rappelle-t-on une *Femme de Procida* donnant à boire à un travailleur? Malgré le costume qui la localise, la scène reste humaine et grande.

ples, la grande sentine. Les populations des îles sont d'ailleurs très bonnes ou très mauvaises. Majorque et Guernesey exagèrent, en matière morale, le rigorisme annihilant du continent dont elles dépendent et possèdent un arsenal ridicule de lois. Malte remplit les escales de la Méditerranée d'un essaim de forbans qui n'en reconnaissent aucune. La Corse et la Sardaigne sont réfractaires à tout progrès, sans avoir conservé aucune simplicité des mœurs primitives ; Chypre et la Sicile, par leur grandeur, sont soumises aux mêmes lois d'évolution que les pays de terre ferme. D'autres îles plus petites, au contraire, restent des microcosmes et gardent un fond de candeur antique ; telles sont les îles Ioniennes, Capri, Ischia. Il est permis de supposer, sans qu'aucun document historique l'affirme, qu'il y eut à Ischia un commencement de colonisation, ou du moins un apport de sang arabe. On croit l'entrevoir encore dans la sauvagerie et le galbe étrange de certains types de cette race si douce. La domination espagnole a dû, plus sûrement, laisser des traces de son passage dans les caractères ethnographiques de cette race. Ischia, Forio surtout, villes populeuses et mystérieuses, aux rues étroites, sont assez espagnoles d'aspect. Les hautes maisons blanches, à plusieurs étages garnis de balcons, sur lesquels pend une étoffe qui fait discrètement office de store, jettent leur ombre dans les ruelles où grouille la population. Au détour d'une d'elles, je sais une église, ou plutôt une façade (la nef est un pauvre hangar) qui ferait grincer les dents d'un architecte : elle est peinte en bleu clair ; ses lignes, concaves et convexes,



CHEMIN A CASAMICCIOLA.

comme prises de violentes convulsions, sont agrémentées çà et là de boules et de spirales saugrenues. Un palmier est planté juste devant la porte; c'est un type de l'architecture dite jésuite et je l'aime encore mieux en ces matériaux simples et humbles qu'avec les marbres de couleur et la profusion de mauvais goût qu'elle revêt dans les grandes villes; je l'ai retrouvée presque identique sur des photographies de Tamatave. La religion aussi bien que l'art et la morale se présentent, à Ischia un peu comme à Madagascar, sous des formes qui peuvent pa-

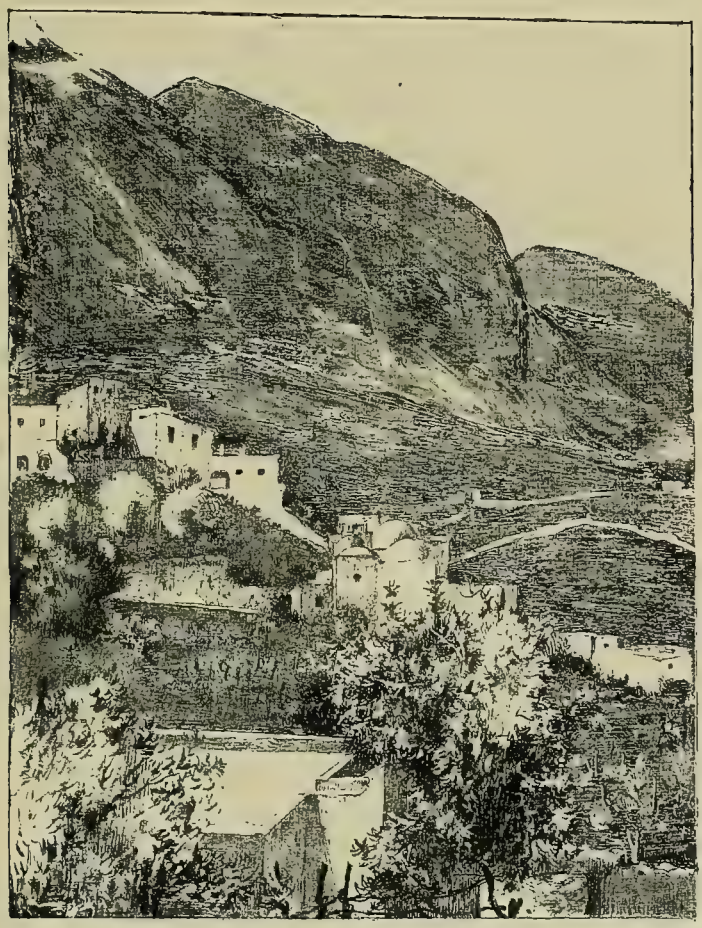


CASTELLO D'ISCHIA.

raître légères. N'importe : le soleil ajoute son prestige à ces pauvretés. J'oubliais la fenêtre qui tient lieu de rosace, grande, ornée comme le cadre d'une glace de Venise et garnie de rideaux de damas rouge. Aujourd'hui, sans doute, un amas de ruines...

Le type ordinaire des constructions élevées dans la campagne, plus originales que celles des villes et des villages, résultait naturellement de la nature du climat et de la qualité des matériaux. La forme cubique s'imposait comme la plus simple; le principe du toit plat et formant terrasse était généralement adopté. Les annexes nécessaires, les étables, s'adossaient au corps principal comme de petits dés à un plus gros. Sur le toit, au hasard, s'élevaient souvent des pièces surajoutées ou des magasins destinés à garder les récoltes, bâtis avec des tubes de poterie par lesquels l'air pouvait circuler librement. Des piliers massifs supportaient,

au niveau du premier étage une terrasse sur laquelle débouchaient les portes et les fenêtres, protégées du soleil par un toit de feuilles sèches, comme celles du rez-de-chaussée l'étaient par leur recul sous la terrasse et par l'ombre des arcatures profondes. Un escalier droit accédait à cette

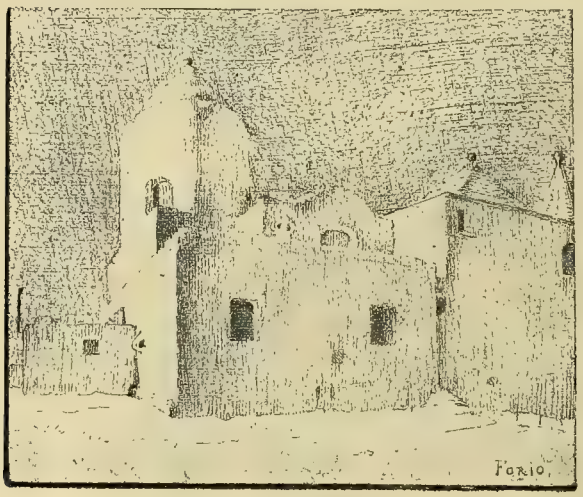


GROUPE DE MAISONS ENTRE CASAMICCIOLA ET LACCO.

terrasse. Sur les pignons opposés, des baies de toute grandeur et de toute forme, étagées à tous les niveaux, faisaient des trous noirs dans les murs. C'était bien là une architecture naturelle, sans prétentions à aucune beauté, à aucune symétrie, je dirais presque à aucun bon sens, en pensant à la solidité exagérée de toutes ses parties. Mais cette épaisseur des murs, ces retraits pleins d'ombre, ce sans-gêne avoué donnaient

aux plus pauvres habitations un cachet particulier de rusticité naïve.

Le manque de pierre de taille et l'abondance d'argile et de tuf volcanique à l'état de pouzzolane expliquaient cette dépense disproportionnée de matériaux. Enfin, le manque de bois de charpente et la cohérence de cette pouzzolane donnaient aussi naissance à l'usage si original de la coupole. Comme des voûtes monolithes, les plafonds se traduisaient, en effet, à l'extérieur, soit par de véritables coupoles de tous les profils, soit par des boursouflures qui, du dehors, permettaient de compter le nombre des pièces d'une maison. On verra ce procédé employé de plusieurs façons différentes dans les croquis ci-joints. Mais, hélas ! cette solidité même a été une cause de destruction. La dislocation des arcades et des voussures, et plus encore la chute de ces coupoles qui se sont effondrées par leur propre poids, ont donné aux ruines un aspect de destruction totale indescriptible et navrante.

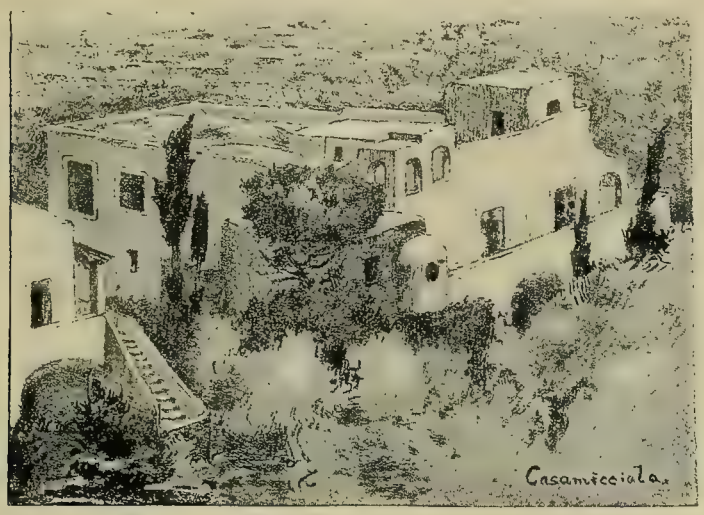


ÉGLISE DE FORIO.

Dans les habitations plus riches, l'emploi des terrasses couvertes et voûtées sur les façades exposées au soleil était général. Les cours intérieures, ombragées par des orangers et des treilles, étaient l'endroit le plus frais et le plus fréquenté aux chaudes heures de la méridienne, comme l'étaient aux heures du soir les terrasses supérieures.

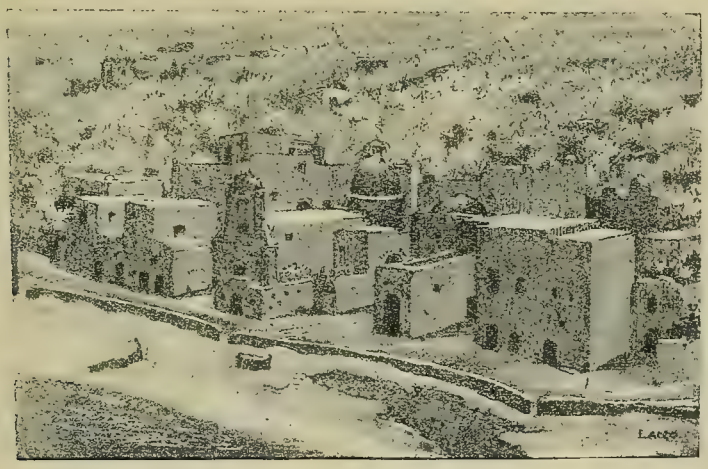
Sur plusieurs points de l'île, enfin, quelques coupoles sphériques à nervures apparentes, portées sur des tambours décorés de colonnettes, rappelaient seules le souvenir d'une architecture savante. Telles étaient celle de l'église de Lacco et celle de la chapelle du palais ducal du *castello* d'Ischia, analogues, pour le style, à celles des minuscules chapelles d'Athènes et de l'architecture siculo-normande. Partout ailleurs, nous le répétons, aucun principe certain ne présidait à l'art de bâtir, et pour donner un autre exemple d'une originalité aussi spontanée, on ne pourrait guère citer, dans nos régions, que la côte de Salerne et d'Amalfi

où les mêmes influences extérieures très restreintes et le difficile abord du pays ont amené les mêmes effets. Quant à l'usage de la coupole, on



MAISON A CASAMICCIOLA.

peut dire que sa généralité est proportionnelle à la rareté du bois de



VILLAGE DE LACCO.

charpente dont un pays dispose. La Perse, immense désert sans arbres et sans eau, n'a pas d'autre principe architectonique ; Ispahan et

Téhéran présentent le spectacle de vastes agglomérations de coupoles lépreuses et torréfiées par l'impitoyable ardeur du soleil.

Ischia fit peu parler d'elle. Une grande figure traverse cependant son histoire. Est-ce bien elle que représente ce dessin du maître qu'on voit à Florence? Cette expression fière et navrée, cet œil au regard énigmatique, ces cheveux blonds mêlés de torsades de perles, sont-ce bien les beautés qui séduisirent, dans la personne de Vittoria Colonna, la tristesse altière et le platonisme superbe de Michel-Ange?

En 1495, nous voyons le gouvernement d'Ischia, l'un des plus importants du royaume de Naples, confié à l'administration d'une femme que ses contemporains se sont accordés à trouver accomplie, Costanza d'Avalos, duchesse de Francavilla, fille d'Alfonso d'Avalos qui venait d'être tué au siège de Naples. Ce fut elle qui, dans le palais ducal de la Roche d'Ischia éleva, près l'un de l'autre, son frère Francesco Ferrante, marquis de Pescaire, et Vittoria Colonna, fille de Fabrizio Colonna, grand connétable du royaume. Les deux enfants avaient été fiancés à l'âge de quatre ans; tous deux en avaient dix-sept quand ils se marièrent dans la chapelle du château. A trente-cinq ans, Vittoria restait veuve : le marquis de Pescaire l'avait quittée pour aller prendre Gênes, Lodi et Crémone et contribuer pour une bonne part à la victoire de Pavie; il trouva la mort dans cette campagne. Sur la roche escarpée qui porte le château comme une couronne ducale, la noble désespérée passa ainsi les plus belles et les plus tristes années de sa vie. Aujourd'hui, le château reste debout; les tremblements de terre n'ont pas ébranlé ses murailles féodales si pittoresquement étagées. Une digue étroite le relie à la ville d'Ischia qui, plus éloignée du centre de l'activité volcanique, a moins souffert elle-même que les centres populeux de la partie septentrionale où sourdent les eaux minérales, cause du désastre.

C'est à Ischia que Vittoria Colonna prenait le goût des lettres et de la poésie, qui devaient illustrer son veuvage : l'Arcadien Sannazar, Paul Jove, Bernardo Tasso fréquentaient la petite cour de la duchesse. C'est encore à Ischia que Vittoria cachait ses alarmes après le départ de Pescaire et qu'elle revenait après l'avoir perdu. Ce sonnet, éclos dans une âme qui s'éveille un instant d'une longue peine pour suivre les conseils d'apaisement de la nature :

Quand'io del caro scoglio miro intorno
La terra e'l ciel nella vermiglia aurora,
Quante nebbie nel cor son nate allora
Scaccia la vaga vista e'l chiaro giorno;
.....

VUE GÉNÉRALE DE CASAMICCIOLA ALTO.

cet autre, morne et désenchanté :

Vivo su questo scoglio orrido e solo,
.....

c'est d'Ischia qu'ils sont datés. C'est à Ischia sans doute aussi que venaient la trouver les messages de cet autre grand cœur, Michel-Ange, les plus belles des *Rime*.

L'épicurisme ancien, auquel l'art doit tant, n'avait pas de meilleure retraite que Pompéi, visible d'Ischia quand le soleil illumine les maisons blanches qui montent aux flancs du Vésuve. Voici une des causes du charme, inspirateur aussi, qu'on goûtait à Ischia : toutes les journées étaient régulièrement divisées par des bruits familiers de vie heureuse.

Après l'heure de la rosée, qui emperle tout, c'était le réveil assourdissant des cigales, dont le grincement affolé va s'exaspérant.— Il n'y a pas d'oiseaux dans l'île. A part une source qui sort à 400 mètres, à mi-hauteur de l'Épomeo, il n'y a pas non plus d'eau courante. Et pourtant la verdure est luxuriante : la vigne, toute en feuille, forme des treilles opaques; l'olivier, le citronnier, l'oranger, le caroubier, tous les arbustes des pays chauds, et, dans les ravins élevés, le châtaignier, ne boivent pas d'autre humidité que cette rosée matinale et prospèrent comme dans les vergers les mieux irrigués. — C'était le bruit d'avirons qui monte d'une barque invisible, noyée dans la brume laiteuse, irisée, qui flotte sur le golfe. Puis, l'heure de la brise de mer : les îles Ponza, Capri, Naples, Portici, Cumes, Nisida, Sorrente, jusqu'à Gaëte et au cap Circello, percent derrière le voile que le vent déchire. L'activité battait alors son plein pour cesser avec l'assoupissement général de la sieste méridienne et reprendre avec la mousson du soir. Les palabres aux portes des cafés, au pied des calvaires, mettaient une agitation bruyante dans les rues de la *marine*; les cavalcades entre les haies de cactus et d'aloës faisaient fuir les lézards et détachaient la pierraille des murs. Enfin les cierges s'allumaient pour l'*Ave Maria* dans les églises; les vignerons rentraient; mais ils laissaient dans les vignes un gardien, et un des souvenirs les plus délicats de ceux qui ont demeuré à Ischia est la réminiscence de ce long gémissement que les enfants, comme dans une idylle de Théocrite, tiraient de temps en temps, la nuit, de leur trompe en terre cuite pour s'appeler les uns les autres et se tenir éveillés. C'était le dernier des bruits, après que les habitants des villages inférieurs s'endormaient, fatigués de chanter en chœur sur le pas de leur porte je ne sais quelle mélopée orientale, traînante, interminable...

L'endroit le plus riant de l'île était la hauteur qui sépare la ville de

Corot pinx.

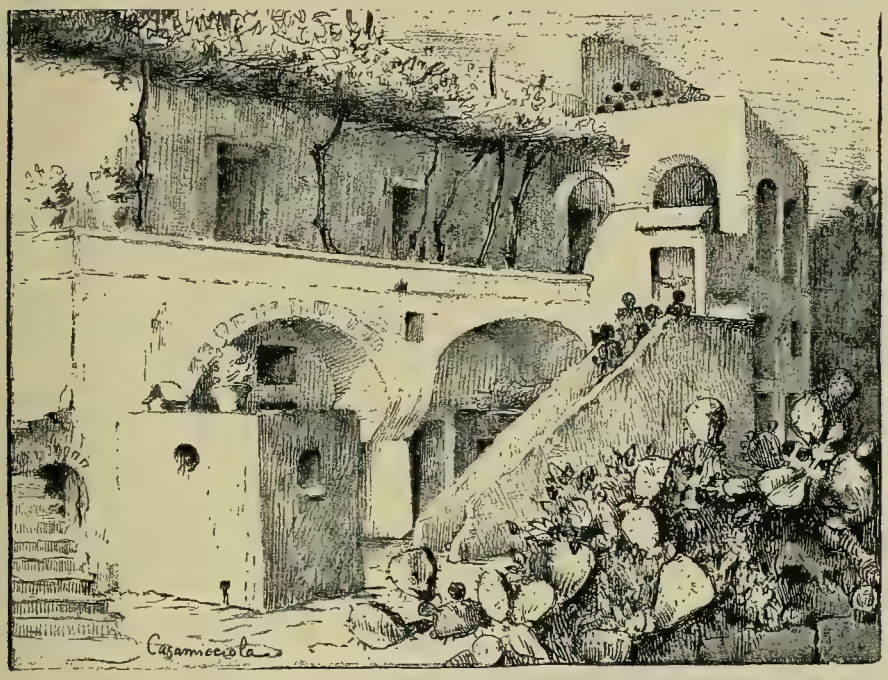
H.Guerard sc.

LE PONT DE MANTES
(Collection de M^r Defoer)

Gazette des Beaux Arts.

Imp Eudes

Casamicciola du petit village de Lacco Ameno. Du sommet on domine deux petits golfes. Le *monte Vico*, tout pelé, cache derrière lui la baie solitaire de *San-Montano;* le manteau vert de l'Epomeo n'a pas une déchirure. On ne voit pas l'*Arso*, large coulée de lave qui, depuis la dernière éruption de 1303, reste si aride et si noire qu'il semble que ce soit hier que le monte Rotaro l'a déversée dans la campagne. Là-bas, ces deux barques immobiles, ce sont les sentinelles qui gardent la *tonnara;* à de certains



MAISON PRÈS DE FORIO.

jours, on lève la poche du filet, dont les gros câbles sont visibles à de grandes profondeurs, — la transparence de l'eau est vertigineuse, surtout dans des grottes, — et des centaines de thons sont jetés à grand fracas dans les gabarres, durs et luisants comme des êtres d'acier bleui, prodigieusement forts, couverts bientôt du sang qui jaillit de leurs ouïes. On choisit le moment de la pêche, en surveillant l'extrémité du labyrinthe : une seule goutte d'huile, prise au bout d'un fétu dans une petite burette de forme bizarre, suffit pour calmer longtemps les moindres crispations de l'eau, et, comme à travers un immense miroir de saphir concave, on voit le troupeau des scombres s'engager dans la passe...

Quant au côté opposé de l'île, on le visite rarement et vite, comme s'il

était habité par des djinns; c'est là que la nature volcanique du sol est le plus visible; la chaleur intérieure affleure, la végétation est clair-semée, les habitations sont rudimentaires, la nature entière semble avoir la fièvre.

Je me rappelle ce minuscule *campo-santo* de Casamicciola, sur un cap rocheux, déchiqueté, strié de couches de lave superposées, qui regarde Cumes et Nisida, avec la calotte d'un petit dôme blanc, ensevelie sous des ifs pyramidaux dont on ne sait pas l'âge, prise en biais par les rayons du soleil qui décline...

Qui pourrait dire le sort que l'avenir réserve à Ischia? La superstition douce de ses habitants aura-t-elle vu dans la récente catastrophe l'annonce d'une fin prochaine? Les croyances millénaristes du moyen âge furent raffermies par l'apparition de fléaux qui n'étaient pas plus propres à ébranler la conscience humaine que ne le sont ces terribles secousses géologiques. L'Epomeo va-t-il s'entr'ouvrir? Un nouveau cratère, un *Monte Nuovo* se formera-t-il à côté? Ou, si l'île reste habitable, les habitations neuves resteront-elles fidèles au style primitif de celles que nous avons connues? Torre del Greco a été rebâtie onze fois sur le même emplacement. Et qui sait? peut-être qu'Ischia, désertée par les *villeggianti* de passage, retrouvera dans sa sauvagerie et sa solitude un attrait qui remplacera celui qu'elle a perdu avec sa sécurité riante et paisible d'autrefois.

ARY RENAN.

Ischia.

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

D'AMSTERDAM

L'EXPOSITION universelle d'Amsterdam, qui porte un titre si compliqué, a été, comme d'habitude, l'occasion d'une exposition rétrospective, et, comme d'habitude encore, nous avons à en rendre compte.

Ceci nous rappelle que, voyageant jadis en Bretagne, en usant de tous les moyens de locomotion alors usités, même de nos jambes — c'était avant l'ère des chemins de fer, — nons nous retrouvions, à l'heure de la dinée ou du souper, autour de la vaste cheminée des cuisines d'auberge où l'on préparait de plantureux repas qui ne coûtaient guère, avec quelques voyageurs de commerce que notre conduite intriguait. Ils ne nous voyaient jamais entrer chez aucun des marchands des petites villes ou des bourgades que nous visitions de conserve, si bien que l'un finit par nous demander « dans quelle partie nous voyagions? » — Dans celle des vieux monuments, lui répondîmes-nous.

Aujourd'hui nous pourrions répondre que nous voyageons dans les expositions rétrospectives. En avons-nous vu! Sans parler de celles que nous avons organisées, et de combien a rendu compte « notre plume aussi infatigable qu'ennuyeuse », ainsi que l'a qualifiée un critique indulgent! Aujourd'hui tâchons d'être bref, si c'est possible, et sans rien promettre d'ailleurs.

D'abord, le gouvernement néerlandais faisant les frais considérables d'un nouveau musée destiné à servir d'abri définitif aux œuvres d'art qu'il possède, tableaux, dessins, estampes et antiquités de toute espèce et de tous pays, aujourd'hui dispersés dans quelques modestes logis peu dignes

de les abriter, il convient de dire quelques mots du monument qui s'achève.

Ainsi que notre collaborateur et ami H. Havard en a déjà fait la remarque, le nouvel édifice d'Amsterdam ne répond point, par ses apparences, à l'idéal que nous nous faisons d'un musée. Sa façade en brique et pierre percée de deux étages de hautes fenêtres, dont les divisions semblent attendre des vitraux, ses combles immenses percés de lucarnes et dominés par les toits plus hauts et plus aigus encore des avant-corps qui flanquent l'entrée centrale et au sommet desquels tournent des girouettes à l'extrémité d'épis fleuronnés, rien de tout cet ensemble d'apparence gothique, malgré l'arc en plein cintre des fenêtres et la modernité des sculptures, n'annonce des salles éclairées par le haut, ainsi qu'il convient pour des tableaux. C'est que les galeries réservées pour ceux-ci sont placées dans les arrière-corps, sur l'autre façade. Les toits y sont, en effet, garnis de quelques vitrages qui versent une abondante lumière sur la partie réservée à la peinture. Celle-ci se compose d'une vaste allée centrale flanquée latéralement et à son extrémité de salons, nous allions dire de chapelles, tant leur entrée est largement ouverte. Le mur terminal de ce que nous appellerons l'abside est évidemment destiné à cet énigmatique chef-d'œuvre qu'on appelle si improprement la *Ronde de nuit*, qui sera placé là comme un tableau sur un autel et qu'on pourra apercevoir dès l'entrée.

Cette entrée, aussi large que la galerie centrale elle-même, s'ouvre normalement sur une autre galerie qui longe la façade et qu'éclairent les fenêtres que l'on projette de garnir de vitraux. Les pièces d'un concours dont la figure d'*Apelle* était le motif en garnissent, en effet, quelques-unes. N'a-t-on pas peur d'établir une lutte entre la peinture vue par transparence et celle vue par reflet, dont la dernière serait inévitablement la victime, et ne vaudrait-il pas mieux se contenter de grisailles d'ornement, très simples, comme on en voit déjà d'anciennes et de fort élégantes aux fenêtres du musée rétrospectif?

Celui-ci, qui est provisoirement installé à droite de l'entrée, dans les galeries et dans les salles qui seront affectées au service des dessins et des estampes, le sera définitivement dans les salles du rez-de-chaussée du côté gauche, lorsque celles-ci auront été achevées. Or on les construit et on les décore suivant les styles successifs qui ont régné dans les Pays-Bas depuis l'époque carolingienne jusqu'à nos jours. La tentative est louable et nous désirons qu'elle réussisse. Les choses exposées auront, ce nous semble, une saveur autre dans des salles de même style qu'elles.

Disons, afin d'être complet, que les étages supérieurs, dans ces combles qu'éclairent, sur la façade, les lucarnes qui nous offusquent quand nous songeons à un musée de tableaux, sont destinés aux cours de l'Académie des beaux-arts.

L'exposition rétrospective se compose de deux éléments, l'un permanent et appartenant à l'État, l'autre temporaire et provenant de prêts particuliers. Comme aucun catalogue n'en sera fait, comme le guide qui le doit suppléer et que rédige le conservateur du musée, M. A. Bredius, n'était pas encore publié lorsque nous étions à Amsterdam, il nous sera impossible, en l'absence d'étiquettes indicatives, sauf sur les vitrines particulières, de donner le nom des possesseurs de ce dont nous parlerons.

Le Bronze. — Notre première rencontre en entrant a été celle de vieilles connaissances, les statuettes des anciens ducs et des anciennes duchesses qui ont régné sur la Néerlande. Ces statuettes, qui proviennent de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam, datent de la première moitié du xv^e^ siècle et avaient figuré dans la section des Pays-Bas de l'exposition de l'histoire du travail en 1867 (n^os^ 261 à 270 du catalogue), où elles avaient été beaucoup remarquées à cause du caractère individuel des têtes et de la variété des costumes, qui sont ceux du temps de notre Charles VII.

Nous avons retrouvé aussi notre ancien collègue le secrétaire de la section néerlandaise, M. David Van der Kellen, qui les a gravées dans ses *Antiquités des Pays-Bas*. Il est aujourd'hui directeur du musée d'antiquités d'Amsterdam, dont l'installation, bien que provisoire, est arrangée en certaines parties avec beaucoup de goût. Ce sont celles où il lui a été possible de reconstituer d'anciens intérieurs à l'aide de boiseries, de tentures, de meubles et de tableaux des époques qu'il voulait reproduire. Nous citerons surtout une petite salle provenant de Delft, toute garnie de boiseries datant de 1537. Les poteaux d'huiserie et les chambranles des fenêtres à croisée, garnies d'anciennes cives circulaires devenues à la mode aujourd'hui, sont en forme de candélabres sculptés dans le style italien. Des bahuts, des sièges et un bas-relief en bois doré, de style italo-flamand, représentant la *Manne*, d'un dessin aussi énergique qu'élégant, garnissent cette salle, qui n'est peut-être pas celle qui frappe le plus le public. Celle-là est une cuisine, avec sa vaste cheminée à manteau saillant porté par deux cariatides adossées au mur de l'âtre garni de faïences, son escalier tournant dans le fond et conduisant à une galerie garnie de balustres, et ses jours percés un peu à l'aventure. Les ustensiles garnissent le manteau de la cheminée et les meubles, la table est

servie, et une grande draperie suspendue à la voûte clôt la pièce par le haut comme dans les tableaux de Gerard Dow, qui n'aurait plus qu'à dresser son chevalet dans un coin pour peindre un de ces calmes intérieurs qu'on est convenu d'appeler des chefs-d'œuvre[1].

Cela nous plaît, non pas les tableaux de Gérard Dow, mais ces scrupuleuses restitutions du passé, qui parlent plus aux yeux que les froids alignements de leurs éléments épars, chacun suivant sa nature, le long des murs ou dans les vitrines d'un musée. La classification y perd, mais l'intérêt historique, ethnographique même, s'accroît pour les ignorants et même pour ceux qui croient savoir.

Aussi voudrions-nous que l'on s'efforçât, dans notre futur musée des arts décoratifs, de reconstituer des ensembles, et c'est par cela seul qu'il nous semble devoir être intéressant et nouveau. Tous les millions du monde ne créeront pas les doubles de ce qui est au Louvre ou à Cluny, et il faut faire autre chose.

Mais nous voulons être court et nous nous lançons dans les digressions. Il est temps de revenir aux bronzes qui se présentent à nous sous forme de longs canons montés sur des affûts à hautes roues garnies de frettes à clous saillants, comme D. Teniers nous en montre si souvent. Et, de fait, la première salle du musée, avec ses pièces d'artillerie, ses trophées d'armures et d'armes du XVII^e^ siècle, ses tambours, ses drapeaux et ses écharpes à travers des cuirasses brunes donne une impression des intérieurs de corps de garde du maître flamand.

La dinanderie consiste en un lutrin, en une demi-douzaine de coquemards en forme de lion, en orceaux ou en bénitiers d'applique, en pots laveurs à deux becs et en séries de poids du XV^e^ au XVI^e^ siècle, qui ne sortent pas de l'ordinaire. Un petit groupe de saint Martin et du pauvre auquel il donne la moitié de son manteau, fonte de laiton du XV^e^ siècle, doit être signalé cependant.

La Ferronnerie. — La ferronnerie consiste en un certain nombre de serrures, de targettes, de clefs et de ferrures du XV^e^ siècle, d'un style que nous sommes habitués à qualifier d'allemand. Les serrures en bosse, munies à chaque angle d'une longue tige terminée par une feuille de vigne carrée ou ronde, qu'un clou fixe sur l'ais de la porte, du volet ou du bahut, font oublier parfois la sécheresse de leurs formes géométriques par la fantaisie de l'ornementation.

Mais il convient de citer, comme étant hors de pair, une enseigne de

1. L'*Illustration* en a publié une vue très exacte dans un de ses numéros du mois d'août.

forgeron du XVII^e siècle, qui se projetait hier encore en saillie sur une boutique d'Amsterdam. Dans sa composition très compliquée et d'une difficile analyse, où se retrouvent comme élément les quadrillés garnis de fleurons à

MICHELLE DE FRANCE, FEMME DE PHILIPPE LE BON.

Statuette en bronze du XV^e siècle. (Exposition rétrospective d'Amsterdam.)

leur croisement, les lambrequins et les tiges à brisures d'où naissent de longues feuilles en tôle repoussée, on devine l'influence de J. Marot, dont l'œuvre gravé a été précisément publié dans les Pays-Bas, ce nous semble.

L'ORFÈVRERIE. — Elle forme la partie la plus importante et la plus riche de l'exposition. Celle du moyen âge compte peu par le nombre,

mais il n'en est pas de même de celle que les riches corporations du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle ont fait fabriquer pour leurs repas, entretenant ainsi un foyer d'activité auquel on doit un certain nombre de pièces remarquables et d'une physionomie particulière.

Parmi les œuvres du moyen âge qui, pour la plupart, croyons-nous, appartiennent au musée, nous noterons : un large calice allemand du XIII^e^ siècle, qui ne se distingue par aucune particularité, et un ciboire en vermeil daté de 1376. Sa coupe lisse est portée sans l'intermédiaire d'un nœud sur un pied en doucine qui repose sur trois dragons. Une colombe sort d'un crénelage qui domine son couvercle aplati, de sorte que toute la pièce présente une physionomie écrasée peu ordinaire.

Un plateau circulaire sur lequel posent deux anges agenouillés de chaque côte d'un croissant destiné à porter l'hostie, se pose peut-être dans l'ouverture du ciboire, pour les processions du *Corpus domini*. Lorsque cette fête fut instituée au XIV^e^ siècle, les églises ne possédaient rien qui pût y servir. Aussi l'on voit par les inventaires que l'on ne sait comment désigner les pièces d'orfèvrerie les plus diverses que l'on adapta pour y suppléer. Ce n'est que plus tard qu'on inventa le nom et la chose que l'on connaît aujourd'hui.

Un chef, en argent repoussé, de saint Frédéric, appartenant aux Jansénistes de Leyde, coiffé d'une haute mitre à claires-voies rayonnantes, fut repoussé, mais d'une main un peu rude (*ano dni m° CCC° LXXII*), par un certain *Elya Scerpswert* qui se qualifie à juste titre d'*auri fabrum*. Ce chef est contemporain du ciboire.

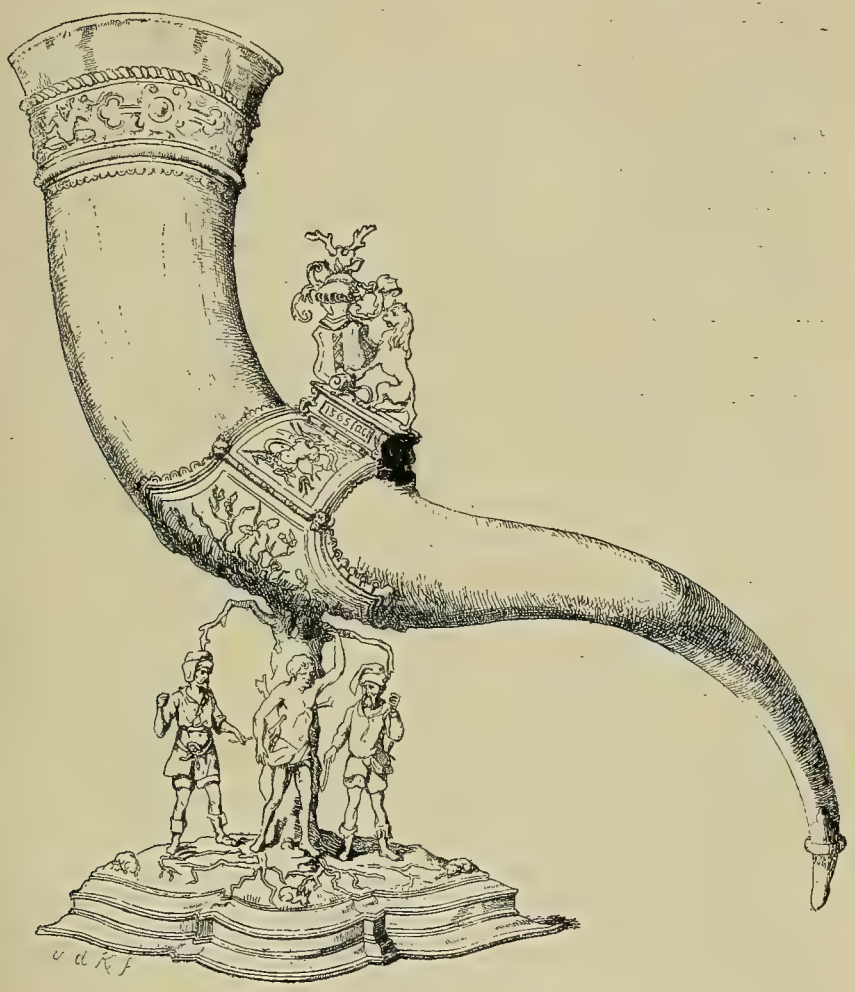
Une petite cuillère à hosties en forme de pelle, en argent, à manche de cristal de roche, est dominée par une figurine de la Vierge, tandis que sur ce que nous appellerons le talon de la pelle, de chaque côté du manche, et à sa base ornée de feuillage, se dressent les figurines de saint Jérôme et de sainte Catherine. Ce petit meuble d'une délicatesse exquise appartient à M. Pichot, de Slype, qui le céderait pour la bagatelle de 10,000 florins, ce qui équivaut à plus de 20,000 francs. Assez joli prix pour une cuillère, même ornée de trois statuettes.

Une magnifique crosse en vermeil et en cuivre doré, de la Renaissance, montrant la figure de saint Lieven entre deux vases de fleurs dans la volute de son crosseron et les figures de la Vierge et des apôtres dans les niches de son nœud, aux Jansénistes, et deux burettes d'argent, ornées d'imbrications, avec un certain nombre de croix peu remarquables, complètent l'orfèvrerie religieuse.

Trois olifants d'ivoire — ce qui est un pléonasme — un grand et deux petits, montés en vermeil au XIV^e^ et au XV^e^ siècle, semblent les ancêtres

des cornes à boire montées sur pied, dont l'exposition nous offre de si magnifiques spécimens.

La plus ancienne est celle de la confrérie de Saint-Sébastien d'Am-



CORNE A BOIRE A MONTURE D'ARGENT CISELÉ. (1565.)

(Exposition rétrospective d'Amsterdam.)

sterdam datée de 1565. Elle doit sortir du même atelier que celle de la gilde des Couleuvriniers de la même ville, datée de 1571, car leurs montures présentent la même physionomie encore un peu gothique. Un arbre naissant d'une terrasse porte l'une et l'autre. Quatre figurines représentant le martyre du saint patron de la confrérie entourent la tige de la

première : un lion et un lézard se dressent de chaque côté de celle de la seconde. Nous donnons la première d'après M. Van der Kellen, qui nous a gracieusement autorisés à reproduire ses dessins.

Une autre corne, ornée d'écus d'armoiries suspendus à des chaînes, pour la confrérie de Saint-Luc de Hampen, date de 1576.

La grande corne que Van der Helst a représentée en l'entourant d'une branche de laurier naturel en la main de l'un des personnages du célèbre *Repas de la garde civique d'Amsterdam,* peint en 1657, est en buffle à monture d'argent. Celle-ci consiste en un support formé d'un édicule circulaire percé d'arcades abritant un lion qui tient la croix de Saint-Georges et une figure du saint, dont le cheval se cabre sur la corne tandis que le dragon est écrasé entre celle-ci et son support. (*Antiquités des Pays-Bas.* Pl. XIII et XIV.)

Un des personnages du même *banquet* tient en main un verre porté sur un pied d'orfèvrerie dont nous trouvons d'ailleurs d'assez nombreuses représentations dans les tableaux de nature morte du XVII^e^ siècle. Ce pied est indépendant du verre qu'il saisit par trois griffes mobiles.

Ce motif a été magnifiquement développé dans cinq porte-verre commandés en 1606 par la ville d'Amsterdam à l'orfèvre De Zijde, et composés d'un haut balustre dont les nombreuses et saillantes moulures sont décorées de vaisseaux, de mufles de lion et de trophées. Quatre tritons mobiles tiennent lieu de griffes, en saisissant le verre avec leurs mains. (Voir notre dessin d'après les *Antiq. des Pays-Bas.* Pl. XI.)

Les bâtons de bedeau ou d'huissier, les uns tout d'argent ou d'ébène garnis de viroles et d'amortissements d'argent, forment avec les colliers des rois des confréries et les écussons de leurs hérauts un des traits les plus caractéristiques de l'exposition. Les colliers les plus anciens, comme celui de la confrérie de Saint-Georges des arquebusiers de Schoen-hoven, qui est du XV^e^ siècle, se composent d'éléments formés de feuillages déchiquetés réunis par des charnières, d'où pendent à des chaînes des colombes ou des écus.

Dans d'autres, l'introduction des briquets de Bourgogne, comme celui que porte un des personnages du *Repas* (*Ant. des Pays-Bas.* Pl. X.), indiquent quels furent les anciens maîtres du pays. Mais sur ceux fabriqués après les luttes de l'indépendance, comme celui de la confrérie de Saint-Georges, on voit apparaître ce qu'on appelle « le jardin hollandais ». C'est une enceinte de clayonnages fermée par une barrière aucentre de laquelle se dresse le lion néerlandais tenant le glaive et les flèches, symbole des Provinces-Unies. Parfois un fleuron alterne avec le lion. Les écus qui lui sont suspendus vont de l'année 1503 à 1644. (*Ant. des Pays-Bas.* Pl. XV.)

Avec le temps le collier s'élargissant devint une sorte de camail formé de plaques d'argent ornées d'écussons encadrant les figures des vertus ou des armoiries. Tel est celui du roi des arquebusiers de Rosendal (XVII^e siècle), auquel sont en outre suspendues de grandes plaques armoriées et des colombes couronnées.

Les écussons des hérauts de la ville d'Amsterdam, souvenir des boîtes à dépêches émaillées d'armoiries que portaient les courriers au moyen âge, sont d'une physionomie très particulière, au milieu de toutes ces orfèvreries exécutées par des ouvriers qui ont vu la Renaissance avec des yeux de race non latine. On dirait que René Boyvin a dessiné les six satyres empêtrés dans les lanières du cartouche qui enveloppe l'écu d'Amsterdam porté par un vaisseau (*Ant. des Pays-Bas.* Pl. XVII). Ceci est exclusivement de physionomie franco-italienne.

Un assez grand nombre de coupes plus ou moins plates, portées sur une tige à balustre, ornées de gravures et de reliefs, parfois d'un profil très élégant, nous font souvenir qu'Étienne Delaune alla donner aux orfèvres de Strasbourg et d'Augsbourg des modèles qui leur ont été profitables. Mais la fantaisie n'y est pas toujours réglée par un goût très pur, ainsi que nous le montre le plateau en forme de cœur d'une aiguière de la fin du XVI^e siècle, appartenant à MM. Hamburger frères, d'Utrecht. L'histoire de la *chaste Suzanne* y est figurée en repoussé au milieu de cartouches en lanières qui encadrent des figures de femmes nues ou des bouquets de fleurs.

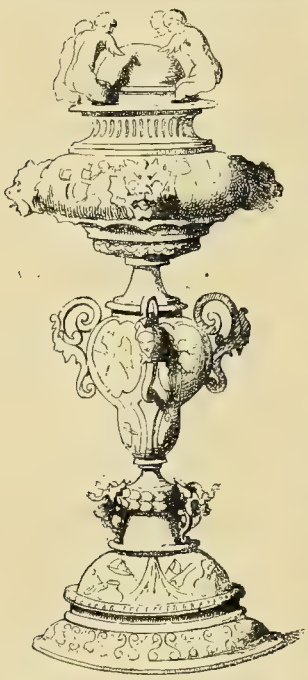
Au commencement du XVII^e siècle, à Utrecht, un orfèvre d'un grand talent et de beaucoup de goût dans un art de décadence, Adam de Vianen, a produit des œuvres charmantes. Ce qui caractérise ses œuvres ce sont des cartouches formés par l'immense hiatus de la bouche ouverte d'un mascaron. Le motif est d'un emploi contestable, mais il est si bien dissimulé par les ornements qui le composent ou auxquels il donne naissance, l'exécution en est si délicate et si peu accusée, leurs reliefs se perdent si insensiblement dans le fond, qu'il faut le pardonner à leur auteur en faveur de la bonne grâce qu'il a mise à le faire deviner plutôt qu'à l'accuser trop brutalement.

Sur une aiguière en vermeil datée de 1614 (*Antiquités des Pays-Bas.* Pl. VI), trois masques divisent ainsi la panse ovoïde en trois cartouches allongés en hauteur : d'autres divisent également en cartouches allongés en largeur le bord du plateau où la bataille de Nieuport est figurée en relief autour de l'ombilic.

Une coupe datée de 1620, appartenant à M. C.-H.-J. Muller, portée par le groupe d'*Apollon et Daphné,* reposant sur un pied orné des mas-

ques d'ornement, est divisée en quatre lobes par des masques de même nature. Apollon revêtu d'une cuirasse y est représenté avec un amour et un dragon au milieu d'un paysage.

Nous attribuerons au même Adam van Vianen les deux trépieds à mascarons portant l'un une Vénus qui se lave les pieds, l'autre un flûteur que l'on a surmonté au XVIII^e^ siècle des trois branches rocaille d'un candélabre; œuvre hybride qui fait partie de la collection de M. E. Fuld, très riche en coupes, en fonds de coupe, en brocs, en gobelets à pied, etc., exécutés du XVI^e^ au XVII^e^ siècle.



PORTE-VERRE EN ARGENT CISELÉ.
(Exposition rétrospective d'Amsterdam.)

Un plateau aux bords ondulés, de la gilde des drapiers de Leyde, exposé par le même amateur est évidemment dû au même orfèvre.

Mais les Jansénistes d'Utrecht possèdent enfin une aiguière en vermeil avec son plateau lobé qui nous semble appartenir plutôt à l'école qu'à Adam van Vianen lui-même, dont le musée archéologique possède un petit cavalier au galop sur un pied en doucine décoré des masques si caractéristiques de ses œuvres.

Un autre ouvrier en métaux qui semble n'avoir exécuté que des bas-reliefs, Mathias Melen, a repoussé, vers 1630, des batailles et des redditions de ville où l'antique et le moderne sont confondus. Les personnages des premiers plans, d'un relief excessif, servent de repoussoir à ceux des arrière-plans, comme dans les gravures du temps où l'on aperçoit une bataille entre les jambes d'un cheval qui galope.

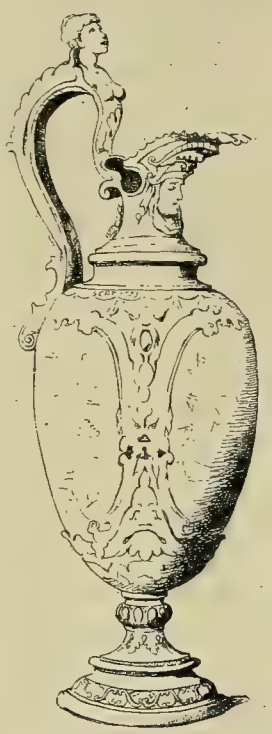
Deux de ces bas-reliefs, relatifs à l'histoire du duc J.-B. de Spinola, sont bien supérieurs aux autres — celui surtout qui représente un mariage — par l'élégance des personnages féminins et la largeur de l'exécution.

Nous noterons dans la vitrine de M. E. Fuld une petite merveille de repoussé. C'est un disque d'or où *Diane et Endymion* sont représentés au milieu d'ornements dans le style de Bérain d'une délicatesse exquise.

Nous n'y trouvons de comparable, par l'exécution, qu'une petite plaque d'or ovale où les *Adieux d'Hector et d'Andromaque* sont figurés dans

le style italien un peu déhanché du XVII^e siècle. Ce bijou, que nous avons vu dans le cabinet de M. Victor de Stuers, à la Haye, est signé *Manly fec.*

Une boîte d'or offerte au prince Guillaume IV d'Orange par la Compagnie des Indes occidentales, bien que d'une composition un peu baroque, est aussi d'une exécution fort belle, en même temps que spirituelle dans les petites figures. Une grosse pépite d'or dans sa gangue de cristal de roche en est le motif principal. Un nègre la verse d'une corne d'abondance et une négresse la soutient, tandis qu'entre eux deux Mercure est assis tenant en main le chiffre de Guillaume dans un écu rococo, comme la monture. Des petits personnages travaillent au fond dans un paysage qui a pour ciel ...une plaque d'ébène!



AIGUIÈRE EN VERMEIL.
(Exposition rétrospective d'Amsterdam.)

Il ne nous reste plus qu'à citer trois armoires. Celle de M. J. Jetta, remplie de pièces du XVII^e siècle et du XVIII^e : figurines, animaux, brocs et reliquaires, etc.; celle où M. le marquis d'Arcicollar, envoyé de S. M. Catholique, a exposé une foule d'argenteries domestiques du XVII^e et du XVIII^e siècle : tasses godronnées à oreilles de même forme que celles que Laudin émaillait à Limoges, coffrets, cuillères, fourchettes, couteaux, salières, fontaines à thé, théières, flambeaux et mouchettes portées dans le binet rectangulaire d'une sorte de candelier, cachets et boutons.

Celle, enfin, où M. Taudin-Chabot, de Rotterdam, avait réuni une collection nombreuse de jouets d'argent : Modèles de services de table complets, d'ustensiles de ménage, des traîneaux, des voitures, des danseurs de corde, etc., etc.

Dans toutes les pièces exposées à Amsterdam il y aurait les éléments d'une histoire de l'orfèvrerie dans les Pays-Bas, car presque toutes ont une origine connue. Ce serait aux érudits néerlandais à l'écrire. Nous ne pouvons qu'en signaler la possibilité.

Émail. — Nous ne dirions que peu de chose des émaux, exposés pour la plupart par M. S.-W. Josephus Jetta, qui ne nous apportent guère de documents nouveaux sur l'art de Limoges, si nous n'avions à signaler un petit disque en émail translucide sur argent, des commencements du XV^e siècle représentant le *Mois de janvier*. Il est incrusté avec une foule de curiosités des plus disparates, buis sculptés, peintures, broderies, camées

antiques, dans un petit cabinet d'ébène à quatre faces du XVII^e^ siècle. Le revers de cet émail est invisible, mais M. V. de Stuers possède une pièce de la même série, le *Mois d'avril*, frappée d'un poinçon figurant une fleur de lis sortant du col d'un vase qui surmonte les deux lettres I. D. (?).

Ces émaux sont probablement français.

Une coupe à couvercle en cuivre repoussé recouvert d'émaux polychromes d'après Romeyn de Hooge, de 1682 à 1687, n'est à citer qu'à cause de sa date, de sa provenance hollandaise fort probablement et de sa laideur. Des divinités marines sur le pied, terrestres sur la coupe, s'y détachent par le relief ainsi que par le bariolage maladroit et dur sur un fond blanc.

Ivoire. — Les ivoires du XVII^e^ siècle dominent surtout par le nombre et parfois par la beauté. Nous citerons un bas-relief de *Diane et Endymion* par *Bossüit*, ivoirier de la fin du XVII^e^ siècle, qui a su donner assez d'élégance à la figure de la déesse.

On attribue à l'Algarde une statuette de *David* portant la tête de Goliath, et à van Opstal de charmants bas-reliefs de jeux d'enfant.

Enfin nous avons relevé la signature *J.-B. Xavery 1729* sur deux figurines longues et un peu sèches d'*un faune* au rire bête, et d'*une faunesse* tenant un tambour de basque.

Terre cuite. — Est-ce le même Xavery qui avait signé deux terres cuites : l'une de 1673 représentant un *Atlas* assis, à la violente musculature, ainsi que les deux personnages d'un groupe assez énigmatique : l'un, vieux, est enchaîné ; l'autre est renversé et semble déchirer avec sa bouche un lambeau quelconque ?

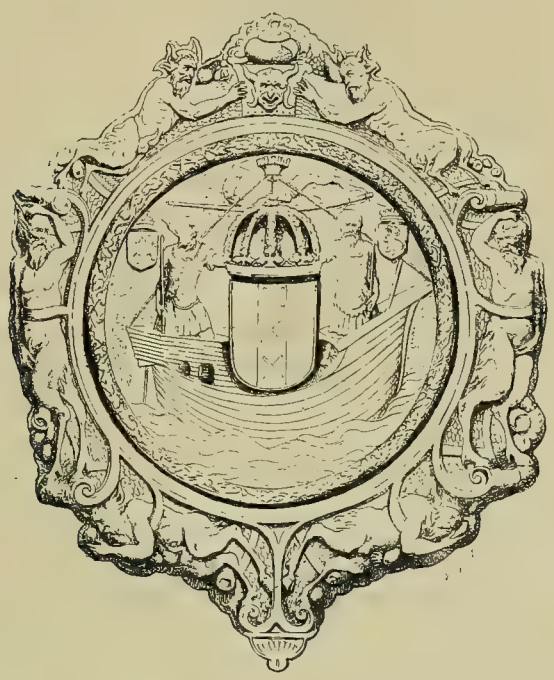
Ces deux esquisses nous rappellent un magnifique buste en terre cuite d'un homme en costume du XVI^e^ siècle, exposé près de la porte d'entrée, au milieu des armes et des armures. Il mériterait une place d'honneur.

Bois. — Les bois sont nombreux ; meubles ecclésiastiques ou civils ; statues et statuettes.

Parmi ces dernières, nous ne citerons que celles qui représentent sainte Anne portant, soit sur ses genoux, soit dans ses bras, la Vierge qui, elle-même, porte l'Enfant Jésus. Il devait exister dans les Pays-Bas une dévotion particulière à sainte Anne, car, outre que le groupe que nous signalons se retrouve plusieurs fois répété à Amsterdam, nous en avons vu plusieurs exemplaires au musée épiscopal d'Utrecht, qui est très riche en bois sculptés.

Céramique. — Nous ne dirons rien de la faïence hollandaise, dont

l'histoire a été si bien écrite par M. H. Havard ; rien des grandes plaques en camaïeu bleu, où C. Boumeester, de Rotterdam, copie les marines de W. van de Velde ou les paysages de Berghem ; rien des plats et des assiettes que Fred. Fryton, de Delft, décorait, vers 1660, de paysages moitié italiens, moitié néerlandais, d'une main maniant avec beaucoup de dextérité un bleu tournant légèrement au violet. Les collections de



PLAQUE EN ARGENT, XVI^e SIÈCLE.

(Exposition rétrospective d'Amsterdam.)

S. E. le baron Gericke van Herwijgen, à Bruxelles, et de M. L. de Ram, à Berg-op-Zoon, renferment d'ailleurs tous les exemplaires désirables de toutes les variétés de pièces et de décors, polychromes ou bleus, orientaux ou européens. Mais il est une pièce que nous devons signaler et décrire, ne pouvant la publier. C'est une enseigne de faïencier probablement, datée de 1737, qui montre les trois étages d'une fabrique.

Au rez-de-chaussée se dresse un four cylindro-conique dont quelques ouvriers alimentent de bois le foyer placé au-dessus du sol. Une grande ouverture murée monte jusqu'à la partie inférieure du premier étage. A droite, un cheval fait tourner un manège qui, au fond, fait marcher des

pilons, et en avant active des broyeurs. Un second manège malaxe des pâtes dans un tonneau. A gauche, du bois est empilé et l'on aperçoit par une porte ouverte quatre peintres qui, assis autour d'une table, décorent des assiettes qu'on fait sécher sur des planches.

Au premier étage, un ouvrier monté sur un escabeau regarde par une ouverture percée sous un auvent au-dessus de la grande ouverture murée. Le maître de la fabrique lui donne des indications en fumant une longue pipe. Des cassettes sont rangées du côté opposé contre le four. A droite et à gauche, des tourneurs fabriquent des assiettes que l'on fait sécher sur des châssis.

Au second étage, le four n'est percé d'aucune ouverture. Un ouvrier remue des terres, d'autres fabriquent des carreaux qu'on fait sécher sur des châssis.

Cet ensemble, si intéressant pour l'histoire de la céramique, est terminé par un ornement formé de quatre écus portés par des figurines, avec inscriptions et la date de 1737.

Les porcelaines hollandaises de la Haye, marquées d'une grue, de Oud. Loosdrecht (marquées M. O. L.), celles d'Amstel, dont les spécimens exposés sont fort beaux; celles de Wesp, et enfin un groupe de Conenbourg, rappellent les produits de la Saxe.

Verrerie. — Sauf un gobelet en verre enfumé taillé à la meule, d'un aigle et de deux lions, dit le *verre de sainte Hedewige*, dont l'analogue existe à Breslaw, et qui doit sortir du même atelier carolingien qu'un autre gobelet semblable, monté en orfèvrerie, que nous avons signalé en parlant de l'exposition rétrospective de Dusseldorf, l'exposition d'Amsterdam ne possédait que de la verrerie du XVII^e^ au XVIII^e^ siècle.

On voit bien dans les tableaux des peintres flamands du XV^e^ siècle, sur la table des divers repas de l'Histoire sainte, des verres à pâte verdâtre, décorés de bouillons à leur partie inférieure, mais leur profil est droit ou légèrement évasé, tandis que ceux qui figurent à l'exposition sont plus ou moins renflés sur toute leur hauteur ou sur leur partie lisse seule. Par ce détail, ils nous semblent d'époque plus voisine de nous.

Les verres gravés à la pointe de diamant sont nombreux et souvent couverts d'ornements qui, par leur importance ou la beauté de leur exécution, sont très supérieurs à la forme du vase qui les a reçus.

Nous signalerons un grand gobelet à pied, où l'Empereur sur un cheval richement caparaçonné est opposé au Christ sur un pauvre âne, daté de 1604; un grand verre en tulipe à pied, où le « jardin hollandais » est représenté avec plusieurs figurines allégoriques, signé et daté W. C. W. V. C., 1691; deux verres à haut pied en balustre, dont l'un repré-

sente Guillaume IV, daté de 1750, et exécuté avec une grande délicatesse par Aert Schouman, de la Haye, peintre d'oiseaux dont il a décoré une voiture exposée dans la cour du Musé; enfin, un petit verre à haute tige lisse porte le buste de la femme de Guillaume V dans un médaillon

JEAN D'AVESNE.

Statuette en bronze du XVe siècle. (Exposition rétrospective d'Amsterdam.)

soutenu par un Amour d'une finesse et d'une habileté d'exécution qui font regretter que l'excipient soit si laid.

Vitraux. — Plusieurs petits vitraux civils en grisaille, où la peinture en apprêt intervient à mesure que l'on se rapproche de la fin du XVIIe siècle, décorent les fenêtres du musée. Ils se composent généralement d'un grand cartouche encadrant le nom du propriétaire ou une inscription. De petits

Génies les accostent ou soutiennent de légères guirlandes de fleurs ou de fruits. Il y en a qui portent les dates de 1650 à 1699; mais la composition et l'exécution s'alourdissent peu à peu à mesure qu'on avance dans le XVII^e siècle, bien que ces petits panneaux soient en général d'un excellent goût.

TAPISSERIE. — Rien de bien intéressant à signaler, sauf les trois panneaux déjà exposés à Paris en 1867 (n^os 570 à 572 du catalogue), qui représentent à vol d'oiseau les victoires navales remportées par les Zélandais sur les Espagnols en 1574 et 1576.

Ils ont été exécutés à Middelbourg, en 1593, par Jean de Maeght, qui était évidemment ou un Flamand ou un élève des Flamands. Les bordures sont à grotesques dans le style ordinaire à cette époque. Dans la tonalité générale, le bleu-vert, le rouge éteint et le bleu pâle dominent.

COSTUMES SACERDOTAUX. — Il y en a de nombreux et de fort riches : chapes, chasubles et dalmatiques faites de velours sur fond d'or, garnis d'orfrois et d'armoiries même, qui, faits au XV^e siècle, ont été retaillés malheureusement à la moderne. Mais nous n'en citerons qu'un, à cause de sa rareté; c'est l'aube attribuée à saint Besnulphus, évêque d'Utrecht en 1054, qu'accompagnent son étole et son manipule, très étroits et garnis de franges à leur extrémité.

Un vêtement intact du XI^e siècle serait une rareté insigne; mais nous croyons que celui qui nous occupe a été remanié, car les orfrois qui le décorent sont de deux époques, et son tissu, qui doit être une toile blanche de lin, peu serrée, mais qui a l'aspect d'une cretonne, semble encore solide. Peut-être est-il postérieur aux orfrois. Les plus anciens sont un simple galon d'or, tissé en soie verte, rouge ou bleue, de petits motifs, aigles, lions, dragons, fleurons, qui ne se répètent pas. Ils doivent avoir été fabriqués sur ces petits métiers dont les manuscrits nous montrent quelques spécimens en même temps que la dame qui y tisse quelque « œuvre de druerie » destinée à son amoureux. Les plus modernes sont brochés sur un carton, car les sujets se répètent et figurent en or sur fond rouge liséré de vert plusieurs scènes de la vie du Christ, avec légendes explicatives, tissées d'argent, en latin, bien que le style des personnages se rapproche du byzantin.

Tous les contours, personnages, architectures ou lettres, sont un peu carrés, tels qu'un tissage peut les donner; mais, d'après la forme en plein cintre des arcs et celle des lettres, nous nous croyons en présence d'une œuvre du XII^e au XIII^e siècle.

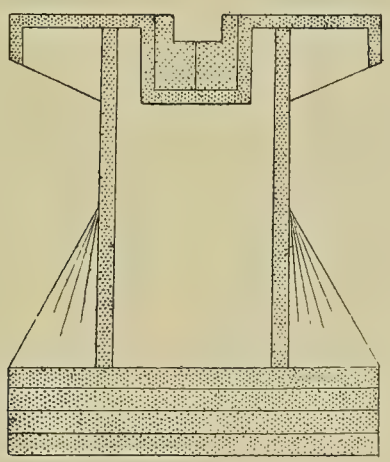
Nous donnons d'ailleurs, en cul-de-lampe, un croquis destiné à faire comprendre la coupe de ce vêtement, dont nous avons aperçu l'analogue

dans les vitrines du Musée germanique de Nuremberg, mais que nous connaissions surtout par les représentations : ivoires et miniatures.

Nous en aurons fini avec cette exposition rétrospective d'Amsterdam lorsque nous aurons signalé deux modèles de deux maisons néerlandaises du XVIIe siècle, avec leurs distributions intérieures, leur décoration et le mobilier complet de toutes leurs chambres, depuis la cuisine au rez-de-chaussée jusqu'à la lingerie-séchoir sous les combles. L'un, enfermé dans une armoire dans le genre des marqueteries de Boule, avait été fait pour Pierre le Grand. Le tsar, n'étant alors que charpentier à Zaardam, trouva la chose d'un prix trop élevé et ne l'acheta pas. Ce modèle appartient à l'État aujourd'hui.

Notons enfin la part importante prise par le Musée de South-Kensington à la partie orientale de l'exposition rétrospective. Celle-ci a trouvé place dans la cour vitrée sur laquelle prennent jour les salles de l'exposition rétrospective européenne. Elle est très nombreuse et très importante, mais est exclusivement composée de produits de l'Inde anglaise, dont les arts ont beaucoup de rapports avec ceux des Indes néerlandaises.

ALFRED DARCEL.



COLLECTION SPITZER

LES ÉTOFFES ET LES BRODERIES

L'ÉTUDE des tissus anciens ne saurait être négligée par ceux qu'intéressent l'archéologie et l'histoire de l'art.

Si l'on passe en revue les plus anciens spécimens qui sont parvenus jusqu'à nous, il y a plus d'un rapprochement intéressant à établir entre les dessins qui les décorent et les principaux motifs employés dans la sculpture ornementale des édifices religieux de la *période romane*.

Il est du reste possible d'admettre que les étoffes venant de l'Orient ont dû exercer à cette époque une certaine influence sur l'imagination des artistes de l'Occident. Elles avaient atteint déjà une perfection qui n'a pas été dépassée depuis, et, en raison de leur faible volume, il était facile de les répandre au dehors; aussi se trouvent-elles souvent mentionnées dans les écrits des pères de l'Église.

Nous voyons déjà qu'au IVe siècle de notre ère leur vogue était très grande en Orient. Saint Astérius, s'élevant à cette époque contre le luxe des chrétiens, leur disait: « On est avide d'avoir pour soi, pour sa « femme, pour ses enfants, des vêtements ornés de fleurs et de figures « sans nombre... de sorte que, quand les riches viennent à se produire « en public avec ces peintures, les petits enfants se rassemblent, les « montrant au doigt en riant et leur laissent à peine un moment de « répit. On voit là des lions, des panthères, des ours, des taureaux, des « chiens, des forêts, des rochers, des chasseurs, et tout ce que les

« peintres savent copier dans la nature. — Ce n'était donc pas assez d'or-
« ner ainsi les murailles, il fallait animer les tuniques mêmes, ainsi que les
« manteaux qui les couvrent. Ceux qui ont le plus de religion, parmi les
« riches, suggèrent aux artistes des sujets tirés de l'histoire évangélique
« et font représenter Jésus-Christ au milieu de ses disciples ou bien ses
« divers miracles, etc. »

Athanase le Bibliothécaire, qui assistait en 869 au huitième concile général à Constantinople, nous donne des descriptions analogues dans son *Liber Pontificalis,* et, parmi les tissus dont il parle, il s'en trouve qui sont parvenus jusqu'à nous et qu'il désigne par les expressions : *pallia scululatæ... palia circumrotata... elephanteas imagines... cum gryphis... cum imaginibus leonum... habentes historias aquilarum, rotarumque...* et autres expressions analogues dont nous surchargerions inutilement notre texte et qui nous montrent des étoffes avec des ornements échiquetés et losangés, ou des médaillons circulaires affectant la forme d'une roue, dessins empruntés aux Grecs et aux Romains; puis des éléphants, des griffons, des lions et des aigles, etc.

Les étoffes ornées de ces derniers sont souvent désignées par les expressions *leonata* et *aquilata.*

Les végétaux figurent également sur les anciens tissus ; parmi ceux-ci, on distingue le *hom* ou arbre sacré de la Perse, sorte de palmier emprunté comme symbole à la religion de Zoroastre, les fleurons cordiformes dont le type est le cyprès, puis l'hysope, le myrte, l'olivier et la vigne, desquels il est souvent parlé dans l'Écriture ainsi que du dragon, du basilic, de l'aspic, etc.

Il en est de même pour d'autres représentations animales et végétales que l'on trouve également mentionnées en ouvrant les *Védas*, les *Ithiasas* ou le *Dharma Sastra,* qui sont en quelque sorte le reflet des variations de la théogonie indoue.

Ce symbolisme de l'Orient nous est venu par les Byzantins, et les Pères de l'Église s'en sont servis également pour mieux graver dans l'esprit des premiers chrétiens les doctrines évangéliques ; aussi retrouvons-nous les mêmes symboles dans les *bestiaires*, les *volucraires* et les *lapidaires,* où, si le fond des idées diffère, le symbolisme est resté le même en apparence que dans les anciennes religions.

Sans vouloir remonter aux emblèmes de l'Égypte, de la Perse et de l'Inde, il faut bien arriver cependant à reconnaître que plusieurs de ces représentations, que l'on rencontre sur les sculptures de la période romane, ont été empruntées par les artistes de cette époque aux tissus anciens qu'ils avaient sous les yeux.

Ces riches étoffes venaient en effet de l'Orient; elles portent du reste cette désignation dans Athanase le Bibliothécaire et ailleurs, *serica de blatthin Byzantea*, comme on dirait aujourd'hui une soierie de Lyon. Elles étaient vendues ou fabriquées par les Grecs et les Arabes établis sur les confins de la Méditerranée et participaient, dans leurs dessins, des diverses influences phéniciennes, lydiennes, persanes et indiennes.

Constantinople et Alexandrie étaient le vaste entrepôt de toutes ces étoffes, qui venaient aussi d'Asie, rapportées par les caravanes, et se répandaient ensuite en Europe par les foires d'Amalfi et de Venise aux VIII^e^ et IX^e^ siècles.

Elles furent également envoyées en présents par les souverains de l'Orient aux princes d'Occident. Les rois carlovingiens ne manquèrent pas d'étoffes de soie, et Pépin le Bref les offrait en cadeau à la noblesse de son temps. Elles servaient à orner les églises et contribuaient par leur richesse à la pompe des cérémonies religieuses. Portées par les prélats, elles recouvraient aussi leurs restes et, suivant l'usage qui existe encore en Orient, étaient étendues sur leurs tombeaux en poêles mortuaires, ainsi que les catafalques d'aujourd'hui. Les dessins variés de ces riches étoffes aux couleurs éclatantes frappaient l'imagination des sculpteurs, et l'on conçoit que ceux-ci s'en soient inspirés en les mélangeant à la flore du pays qu'ils habitaient et aux légendes mystiques de la vie du Christ et des saints dont ils perpétuaient la mémoire sur leurs œuvres de pierre. Il devait en être de même pour les peintres enlumineurs, les orfèvres et les ivoiriers.

Pour un certain nombre de motifs de la sculpture ornementale de la période romane, on ne saurait donc nier l'influence des étoffes. Maintenant, quant au classement à établir pour ces tissus qui nous restent dans nos trésors des églises et dans nos musées, il sera toujours fort difficile, à cause des influences si diverses qui ont présidé à leur fabrication; ne voyait-on pas, en effet, les tisserands syriens compter parmi eux des chrétiens, des juifs, des sarrasins qui s'inspiraient des tissus de la Perse, très recherchés alors, et aux dessins desquels ils ajoutaient les symboles de leurs religions, introduisant ainsi le vase à anse double et le *hom* ou arbre de vie, à côté du signe de la croix?

Il en fut de même pour les tissus fabriqués par les Arabes en Sicile; ces derniers ne firent qu'imiter les étoffes orientales, et leurs errements devaient être suivis plus tard par les princes normands qui les remplacèrent et dont l'imitation allait jusqu'à copier les inscriptions en caractères pseudo-arabes, afin de pouvoir mieux débiter leurs soieries comme marchandises importées de l'Orient.

Il faut également tenir compte dans le classement de ces étoffes de la part d'exagération, qui fait souvent qu'on leur assigne une date plus ancienne que celle qu'elles ont réellement; plusieurs d'entre elles portent

TAPISSERIE TISSÉE D'OR, TRAVAIL FLAMAND DU XVI^e SIÈCLE.

(Collection Spitzer.)

en effet des inscriptions indiquant les noms des personnages sous le règne desquels elles ont été fabriquées, ce qui peut permettre de reconnaître l'époque d'autres étoffes offrant des dessins analogues, par leur comparaison avec celles-ci. Nous ajouterons toutefois que pour ces périodes reculées, l'art ayant été infiniment plus stationnaire qu'aujourd'hui,

les mêmes dessins ont pu être reproduits pendant plusieurs siècles.

Par le choix des pièces qui la composent, la série des étoffes et des broderies de la collection Spitzer ne le cède en rien aux autres qui nous ont valu déjà d'intéressants articles dans la *Gazette*, dus aux écrivains les plus compétents dans chaque genre. Les broderies notamment renferment des spécimens exceptionnels.

Quant aux anciennes étoffes, elles offrent également un véritable intérêt, mais nous retrouvons ici, pour plusieurs d'entre elles, d'anciennes connaissances, ayant parlé déjà d'échantillons analogues dans notre compte rendu des tissus de l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs de l'année dernière.

Ces étoffes avaient été envoyées en assez grand nombre par le Kensington-Museum, et leur provenance était la même que celle de la série dont nous allons décrire les principales pièces[1].

Nous citerons d'abord, parmi celles-ci, une étoffe en soie pourpre de Tarente ou de Campanie; c'est un tissu lancé, croisé *holosericum* (on dirait un véritable lampas), sur lequel des personnages luttent avec des lions, sujet rappelant les jeux du cirque ou Samson terrassant le lion; peut-être faudrait-il voir cependant dans ce dessin un souvenir emprunté au thème, que l'on rencontre sur les bas-reliefs de Khorsabad où le roi sassanide maîtrise le lion par son courage et sa force. Les personnages représentés sur le tissu sont chaussés de sandales et vêtus de tuniques ; ils portent des écharpes; les chairs sont colorées en jaune chamois et les lions dans le ton orangé; une bande ondulée, composée de carrés alternant avec des glands, divise le décor par zones. Cette étoffe, d'origine byzantine, doit remonter au VII^e^ ou au VIII^e^ siècle; elle nous paraît un peu moins ancienne que celle du suaire de saint Victor, conservé dans le trésor de la cathédrale de Sens, quoiqu'elle offre des figures et des détails ayant à peu près les mêmes caractères.

Parmi les étoffes orientales se trouve un damas fond noir tirant sur le violet foncé, sur lequel on distingue des animaux fantastiques couleur feuille morte. Ce tissu, par le style même de son ornementation, nous paraît pouvoir être attribué à la Perse et devoir remonter à la fin du XIII^e^ siècle. Nous croyons d'origine sicilienne un damas de soie fond jaune orangé, orné de deux perroquets affrontés, ayant la queue et les ailes

1. Les deux planches qui représentent des tapisseries n'appartiennent pas à notre *série*. Elles n'avaient pu être terminées en temps utile pour accompagner l'article de M. Eug. Müntz, sur les tapisseries de la collection Spitzer. Nous avons pensé devoir néanmoins leur donner ici une place dans notre texte; il eut été regrettable en effet de les laisser sans emploi.

bleues, et dont le reste du corps se détache en jaune clair. Ce tissu doit dater également de la fin du XIII^e^ siècle.

Nous rattacherons au même centre de fabrication et à la même époque

TAPISSERIE TISSÉE D OR, TRAVAIL ITALIEN DU XVI^e^ SIÈCLE.

(Collection Spitzer.)

d'autres étoffes de soie sur lesquelles on voit des antilopes et des oiseaux affrontés, accompagnés de feuillages.

Un damas de soie fond bleu dont le dessin est orné de lions et d'oiseaux

en broché or, alternant avec des palmes orientales ou fleurons cordiformes, a son ornementation divisée par des bandes horizontales qui portent des inscriptions pseudo-arabes. C'est un spécimen remarquable sur lequel le mélange des deux tons bleu clair et foncé produit un très riche effet; il provient également d'un atelier palermitain et nous paraît dater du XIV^e^ siècle.

D'origine espagnole nous paraît être un damas de soie fond jaune portant les tours de Castille et des aigles en broché or. Cette étoffe du XIV^e^ siècle peut provenir en effet de Saragosse, où il existait un atelier de soierie à cette époque.

Nous supposons fabriqués à Lucques divers tissus du XIV^e^ siècle décorés de cerfs et d'alérions relevés d'or sur un fond d'arabesques, ainsi que d'autres avec des cygnes et des épis en broché or sur fond vert. D'un atelier florentin du commencement du XV^e^ siècle sont sortis divers tissus sur l'un desquels, dont le fond est violet, on voit des anges tenant le ciboire et la croix qu'encensent d'autres anges thuriféraires.

Un autre tissu de la même époque, fond jaune orangé avec ornements de vigne vierge en broché or, nous paraît pouvoir être attribué également aux *setaioli* florentins.

Le cadre restreint dans lequel nous sommes obligé de nous renfermer ici ne nous permet pas de nous étendre davantage sur ces descriptions.

Il nous faudrait également mentionner les brocatelles italiennes et les velours de Venise et de Gênes, sur lesquels l'emploi de l'or vient rehausser les teintes chatoyantes du fond.

Plusieurs velours nous montrent des teintes bleues, ardoisées, noires, vertes, bleu foncé et rouge cramoisi, sur lesquelles le travail du bouclé or ou argent dessine des grenades et autres fruits, encadrés d'ornements réticulés, taillés et contretaillés sur le tissu.

Nous allons retrouver des spécimens analogues sur des vêtements sacerdotaux d'une richesse exceptionnelle, qui encadrent de leurs reflets brillants les teintes harmonieuses des orfrois brodés dont il est temps de parler.

A côté de l'influence que nous paraissent avoir eue les tissus sur la sculpture ornementale de la période romane, nous aurions à signaler également le rôle des broderies, dont les motifs ont servi parfois aux artistes du moyen âge pour la décoration de leurs frises sculptées.

Certains détails nous semblent en effet avoir été inspirés des ornements sacerdotaux, et sur plusieurs broderies qui ornent les vêtements sculptés dont sont revêtus des personnages aux portails des églises, on

PAREMENT D'AUTEL OU DE LECTRIN.

BRODERIE FRANÇAISE, COMMENCEMENT DU XIV^{e} SIÈCLE.

(Collection Spitzer.)

retrouve la trace de la tradition antique. Pour n'en citer qu'un exemple, les broderies qui garnissent les vêtements de telles ou telles statues des cathédrales de Chartres et de Reims ne diffèrent guère dans la composition de leurs dessins de celles qui ornent la robe d'un roi de Babylone, Marduk-Idin-Akhy, telle qu'on la voit sur la belle pierre gravée du British Museum. Ce souverain régnait onze cents ans avant J.-C., en même temps que son adversaire Tuklat-Pal-Asar gouvernait l'Assyrie.

Il y aurait plus d'un rapprochement intéressant à établir entre ces divers ornements, empruntés à l'antiquité, et d'autres qui décorent certains monuments du moyen âge.

Une tendance regrettable de la part de certains écrivains, contre laquelle il est bon de réagir, consiste à n'accorder à la France qu'une faible part dans l'exécution des broderies qui existaient au moyen âge. Il est vrai que les divers changements de la mode qui ont fait rejeter comme vieilleries inutiles la plupart des broderies qui restaient dans nos églises, n'ont pas peu contribué à les rendre plus rares chez nous que partout ailleurs. Il n'en existe pas moins aujourd'hui encore des spécimens assez remarquables et assez nombreux pour permettre d'en conclure qu'en France, au moyen âge, la broderie marchait de pair avec l'ornementation des manuscrits enluminés et des vitraux. Il n'était pas rare, en effet, de voir les peintres qui décoraient les manuscrits composer des cartons pour les brodeurs.

Aussi, pour l'histoire de la peinture en France, ne devra-t-on pas négliger l'étude des broderies qui en sont le corollaire.

Les passe-temps sédentaires des châteaux et les loisirs de la vie monastique permettaient aux dames nobles et aux religieuses d'acquérir une grande habileté dans les travaux d'aiguille, habileté qui, de nos jours, n'a pas été dépassée.

Nous en avons la preuve dans une magnifique broderie de la collection Spitzer, qu'on ne saurait attribuer à un autre pays qu'à la France, tant elle se rapproche, par le caractère des figures et des ornements, des plus beaux vitraux et manuscrits enluminés du moyen âge.

Cette broderie a pour sujet l'*Arbre de Jessé*.

L'arbre représenté est la vigne dont la racine part du patriarche de la Bible pour se développer ensuite dans les rois de Juda et s'épanouir dans la Vierge et le fils de Dieu fait homme, suivant la prophétie d'Isaïe, disant qu'il sortira un rejeton de la tige de Jessé et qu'une fleur naîtra de sa racine ; ce qui, d'après la généalogie donnée par saint Mathieu, fait de la tige, Marie, et de la fleur, Jésus.

Ces données ont servi bien des fois de thème aux artistes du moyen

âge et des temps modernes, pour orner les tympans des portails des églises et les vitraux. L'artiste qui a composé le carton de la broderie (on en voit ici la reproduction), nous montre Jessé sous les traits d'un vieillard: sa barbe est blanche et longue et sa tête, encadrée de longs cheveux, est couverte du bonnet juif ; il est étendu sur un lit, la tête appuyée sur la main droite, et semble plongé dans le sommeil.

Le tronc de la vigne sort du corps et les racines sont invisibles (on sait que cet arbre a été choisi comme emblème par le Christ, *ego sum vitis vera*), en même temps qu'il est l'image de la Vierge. Les rameaux se croisent sur la broderie de manière à former une suite d'ovales qui renferment les ancêtres principaux du Christ ; ce sont les rois de Juda et les prophètes. David est d'abord représenté jouant de la harpe avec laquelle il accompagne ses chants inspirés. De chaque côté, au-dessus de sa tête, sont deux prophètes. Salomon vient après, la tradition en a fait un type du Messie; il est assis sur un banc; sa tête est ceinte d'une couronne et il tient le sceptre. Ses vêtements sont ceux des grands seigneurs du commencement du XIV^e^ siècle; il porte le mantel ou manteau fourré de vair et le surcot.

Le type de la figure rappelle celui de saint Louis, tel qu'il a été reproduit d'après le reliquaire en forme de buste qui appartenait autrefois à la Sainte-Chapelle, ainsi que sur la statuette du musée de Cluny ; la provenance est la même.

Il n'y aurait rien d'impossible que Salomon ait été représenté sur cette broderie sous les traits de saint Louis, ainsi que cela aurait eu lieu, si l'on en croit une ancienne tradition populaire, pour la figure du fils de David sur le vitrail placé sous la Rose de France donnée par saint Louis au portail de la cathédrale de Chartres.

L'exécution de cette broderie, dont il est difficile de se rendre compte par la gravure qui accompagne ce texte, est assez remarquable pour justifier cette supposition.

Elle aurait été offerte à une église par quelque grand personnage du temps en l'honneur de saint Louis. On sait du reste que le pieux monarque, canonisé en 1297, fut immédiatement invoqué comme saint par l'Église.

Nous serions à même de fournir la trace de représentations analogues de la part des artistes d'autrefois. Sauval, dans ses *Antiquités de Paris,* nous dit que, sur une verrière de Saint-Étienne-du-Mont ayant pour sujet le *Pressoir mystique*, on voyait les portraits de Charles-Quint, du pape Paul III, de François I^er^, de Henri VIII, etc.

Au-dessus de Salomon sont deux prophètes encadrés par les sarments de

la vigne; ils portent deux banderoles sur lesquelles sont inscrits les noms de Daniel et de Jérémie. Dans l'ovale formé par les branches principales de l'arbre est la Vierge assise sur un banc qui lui sert de trône, et dont les fines arcatures ogivales sont d'un style gothique essentiellement français. Elle a la tête ceinte d'une couronne, et, de la main droite, elle porte le sceptre, insignes de la royauté qu'elle doit partager avec son fils. Celui-ci est placé debout sur ses genoux, tenant une colombe les ailes ouvertes, symbole eucharistique que l'on voit répété plusieurs fois sur la broderie. Les vêtements de la Vierge sont ceux des dames nobles du commencement du XIV^e^ siècle; elle porte le surcot recouvert par la cotte hardie (*tunica audax*).

L'arbre au sommet ouvre ses branches qui encadrent la scène du calvaire où l'on voit le Christ en croix, ayant à sa droite la Vierge, et saint Jean à sa gauche.

En raison de sa richesse et de sa conservation vraiment exceptionnelles, nous serions tenté de supposer que cette broderie était plutôt un parement d'autel ou de retable qu'un parement de lectrin.

Son époque nous paraît pouvoir remonter au règne de Philippe le Bel, c'est-à-dire au commencement du XIV^e^ siècle.

Elle a été exécutée sur une toile de fil; le fond est en couchure d'or de deux points en chevron; les feuillages, d'une finesse extraordinaire, ont été faits au crochet et réappliqués ensuite; les vêtements des personnages sont en soie *nuée*, c'est-à-dire que les nuances des fils ont été combinées ensemble pour obtenir les ombres et les lumières des plis. Les figures sont au point de peinture.

Par le caractère de ces figures et celui des ornements, on ne saurait douter un seul instant que ce travail ne soit bien français. Il nous montre à quel degré de perfection la broderie en était arrivée en France à cette époque.

Du reste, si l'on passait en revue les divers spécimens de broderies du moyen âge qui peuvent être attribués à notre pays, on en rencontrerait de remarquables exemples. Il nous faudrait citer, entre autres, un parement d'autel de la même époque que celui que nous venons de décrire, conservé au musée du grand jardin à Dresde; le milieu représente le couronnement de la Vierge; saint Jean-Baptiste est à la gauche du Christ, et saint Jean l'Évangéliste, à la droite de la Vierge.

Nous pourrions signaler également plusieurs aumônières, parmi lesquelles figure celle du trésor de la cathédrale de Troyes qui passe pour avoir appartenu à Thibaut IV, comte de Champagne, dit le Chansonnier; nous la croyons un peu postérieure à ce personnage; une de ses faces

représente une jeune fille endormie qu'un ange vient visiter, et sur l'autre on voit deux femmes sciant un cœur, et une main issant d'un nuage qui tient une hache et vient rompre la scie. Il nous faudrait citer aussi la mitre de Philippe de Dreux à Beauvais, et celle de Jean de Marigny, à Évreux, sans parler d'autres spécimens du moyen âge qu'il serait trop long d'énumérer ici et qui prouvent suffisamment que la peinture à l'aiguille marchait de pair avec celle des manuscrits et des vitraux. Du reste, à la fin du XIII^e^ siècle, les brodeurs de Paris formaient un corps de métier et le livre de taille de cette ville, en 1313, nous donne le nom de quinze brodeurs ou brodeuses.

On voyait déjà, dès le XII^e^ siècle, la broderie en grand honneur dans nos anciennes poésies, et il nous serait facile d'en citer plusieurs passages où il en est fait mention.

Pour ne citer qu'un exemple, dans le roman de Perceval, l'un des plus longs du cycle de la Table Ronde, une jeune fille montre à Gauvain, qui se fait connaître à elle, une broderie sur laquelle il se trouvait représenté; le poète a soin de nous dire :

Si proprement avait pourtraite
L'ymage à lui et semblant faite
Que nulz homs du mont n'i fausist
A lui connoistre, qui veist
La pourtraiture et lui ensemble;
Si très finement le ressemble.

A côté de nos trouvères qui nous dépeignent leurs héroïnes occupées à broder et dont ils décrivent parfois les travaux d'aiguille, nous pourrions citer différents passages d'inventaires des XIV^e^ et XV^e^ siècles qui prouvent la quantité de broderies qui se faisaient chez nous au moyen âge.

Mais il n'est pas nécessaire d'accumuler ici d'autres preuves que celles fournies par les pièces mêmes de cette série qui nous restent à décrire.

GASTON LE BRETON.

(*La fin prochainement.*

LES DONATIONS

ET

LES ACQUISITIONS DU LOUVRE DEPUIS 1880

PEINTURES ET DESSINS

I.

L'amateur véritable est toujours un glorieux, mais il sait dissimuler. Très fier de ses richesses, fort jaloux du moindre de ses trésors, il se garde néanmoins de tout semblant de vanité, et laisse aux demi-connaisseurs le ridicule de l'ostentation. Un seul point, l'avenir de sa galerie, de ses portefeuilles, de ses vitrines, peut le faire sortir de sa réserve habituelle; et alors il parle du Louvre comme de l'unique endroit où devraient se réunir les collections de tous les honnêtes gens.

Pour lui, il est décidé, il lèguera en bonne forme les raretés de son Cabinet et même il songe à des dons prochains. Il a fait là-dessus ses réflexions; rien d'honorable pour une famille comme d'avoir son nom ins-

crit dans les archives du Louvre, rien surtout de plus flatteur pour le flair du donateur. Car le Musée national est l'école du haut goût et les médiocrités n'y pénètrent pas. Tout curieux caresse ainsi le rêve de se survivre au Louvre, comme si le Louvre consacrait les vraies renommées d'amateurs. Et en vérité, ces amateurs voient clair et sentent juste. Le Louvre est, en effet, le seul musée d'Europe pourvu d'une élite admirable de Conservateurs et nulle part l'on ne trouve de compétences aussi solides, aussi variées. Pour soutenir dignement l'examen du Conservatoire, les choses d'art doivent réunir les plus solides beautés, sous peine d'une exclusion rigoureuse. Aussi les donateurs trouvent-ils dans la sévérité de nos jugements la meilleure certitude de l'excellence de leurs offres. L'ambition très noble d'occuper une place dans l'histoire du Louvre n'est pas toujours le mobile des bienfaiteurs du Musée. Parfois ils apportent, en souvenir d'un parent ou d'un ami, des toiles, des dessins; et ces présents désintéressés méritent davantage encore notre reconnaissance. Parfois aussi des étrangers, tout fiers de recevoir l'expression de notre gratitude, nous envoient en hommage des tableaux et des croquis précieux.

Ces dernières années, une heureuse émulation s'était mise entre les amateurs et chaque jour voyait grossir les dons. A l'exemple des Lacaze, des Duchâtel, des His de la Salle, les collectionneurs rivalisèrent de générosité. Petits ou grands, chacun gratifia le Louvre de morceaux du premier ordre.

Le 15 juin 1880, M. Soufflot, d'Herblay, offrait le portrait de son grand-oncle, l'architecte de Sainte-Geneviève, peint par Carle Vanloo. Le 20 juin, la veuve de Paul de Musset envoyait le portrait de son mari, exécuté par Gustave Ricard; le 7 juillet, le fils de Rossi présentait le portrait de son père signé de la main de Sigalon. Puis M. Ernest Vinet, l'ancien bibliothécaire de l'École des beaux-arts, donnait le portrait de M^me^ Vinet, fait par Hippolyte Flandrin; M. Lucien Double apportait en mémoire de son père, Léopold Double, un tableau de Gonzalès Coques, la *Réunion de famille*. Cette peinture, tout à fait digne de nos galeries flamandes, représente l'intérieur de Coques, sa femme, fille du vieux David Ryckaert, et leurs enfants. La pâte de Gonzalès est grasse comme celle de tout peintre d'Anvers, et s'il mérita par ses portraits historiés le titre de *petit Van Dyck*, l'aisance de sa touche et la finesse de son esprit lui valurent principalement ce surnom. Au mois de mars 1881, le journal l'*Art* nous faisait don de sept ouvrages de différents maîtres : le *Festin champêtre* du Hollandais Dirk Hals, *Frère et sœur* de l'Anglais William Beechey, *The Glebe Farm* de John Constable, la *Halte* de George Morland, l'*Abreuvoir* de Mulready, la *Femme en blanc* de John Opie, et une *bannière*, peinte sur ses deux

faces, par le Tiepolo. Au mois d'avril suivant, M. Édouard Gatteaux léguait au Louvre le *Mariage mystique de sainte Catherine*, par Hans Memling, les *Six saints* attribués à Fra Angelico da Fiesole, l'*Apothéose de Napoléon Ier*, d'après Ingres. Peu après, la famille de Courbet donnait au Louvre l'*Enterrement d'Ornans*, et Maurice Cottier léguait la *Bataille des Cimbres* et les *Murs de Rome* par Decamps, les *Grands tigres* et *Hamlet avec le fossoyeur*, par Eugène Delacroix, le portrait hollandais d'une *Femme en noir* par Verspronck, « mais j'entends, disait le testament, que ces tableaux ne soient remis au Musée qu'au décès de ma femme, qui en gardera jusque-là pleine jouissance ». Plusieurs mois après, Mme Adolphe Moreau offrait, en souvenir de son mari, la *Barque des Naufragés* de Delacroix, le journal l'*Art* envoyait le portrait d'une *Princesse de Galles* par Allan Ramsay, M. Tripier-Lefranc léguait un bon portrait de Mme Vigée-Lebrun, *Stanislas Poniatowski*. Cette diversité de maîtres, cette variété d'œuvres se pressant de mois en mois à la porte du Louvre et se rencontrant dans les salles d'exposition de la Colonnade, montrent l'entier éclectisme des Conservateurs du musée. Tous les noms sont les bienvenus, et Courbet lui-même, l'homme tant discuté, reçoit un accueil capable de rendre jaloux M. Ingres.

La Conservation des dessins semble avoir été davantage encore privilégiée, et des portefeuilles gros de croquis vinrent accroître l'ensemble incomparable de nos trente-sept mille *études*.

Le 30 juin 1880, un amateur danois, M. le colonel Krag, de Copenhague, nous offrait un recueil de dessins de François Perrier. « Si je laisse, écrivait le donateur, cette collection au Louvre au lieu de la donner à notre musée de Copenhague, c'est que je désire témoigner ma sympathie aux Français à qui nous devons les jouissances uniques du magnifique musée du Louvre ». Un motif aussi flatteur nous faisait entrer en possession d'un album plein d'études à la plume, où Perrier le Bourguignon avait réuni tous les croquetons de son voyage en Italie, copies de bas-reliefs et de débris antiques, fragments et « cartiers » des œuvres des maîtres. L'amour des Carrache emplissait trop le goût de Perrier pour lui permettre de choisir sainement ses modèles ; aussi le peintre reproduit-il de sa plume légère des morceaux parfois indignes d'attarder son attention. S'il cherchait la *grande manière*, il la cherchait comme son maître le Lanfranc, c'est-à-dire avec le zèle des conventions et du brillant factice. Ce livre de notes de Perrier dut conseiller plus tard les premiers essais de Lebrun, et, si le grand décorateur de Louis XIV s'avisa d'orienter son itinéraire d'Italie sur ces souvenirs suspects, on ne peut plus s'étonner de le voir courir sans scrupule aux décadents. Aujourd'hui, ce livre d'ai-

mable corruption a perdu sa malice et reste un curieux spécimen des albums d'artistes au XVII^e^ siècle. Il serait difficile de feuilleter une suite de dessins plus capable de définir l'idéal et les préférences d'une époque. Dans ses essais rapides d'assimilation, Perrier mêle aux lignes de l'antique et aux ouvrages des peintres italiens le caractère propre de l'école d'alors, une facilité remplie d'élégance; et il accommode sans façon à la française les airs de tête, les attitudes, la mimique expressive des corps. Ces traductions libres paraphrasent ingénieusement, et en dépit de leurs mensonges innocents, elles paraissent encore mériter une honnête estime.

Au don du colonel Krag succédait, en mars 1881, un legs merveilleux du peintre Timbal. L'artiste faisait au Louvre un présent incomparable, la *Première pensée de la Belle Jardinière* de Raphaël. Cette exquise conception du tableau célèbre est toute empreinte d'une fraîcheur divine. La peinture du maître semble moins naïve : ici le bambino a plus d'enfantine jeunesse, le petit saint Jean plus de tendre familiarité, la mère plus de souriante sérénité. Des lavures de bistre rehaussent le trait de plume de ce dessin superbe. La pureté des contours y est savoureuse et d'une noblesse admirable. Raphaël modifia cette *étude;* des poses, des détails furent variés sur la toile; mais la fleur de cette composition est là toute entière et le Sanzio ne put rien y ajouter de plus attrayant. Il amoindrissait au contraire le charme intime de cette églogue des champs du Paradis, par la suppression d'un chien bondissant entre les bras de saint Jean. La bestiole caressait de son corps l'épaule du jeune précurseur, et Jésus s'approchait timidement et curieusement pour mieux voir le petit animal. Cet épisode, ce jeu entre les deux enfants, animait davantage cette idylle adorable et donnait au style du groupe l'abandon imprévu d'une scène remplie de naturel. Raphaël trouva sans doute cette idée trop peu haute et afin d'ennoblir l'aspect de son sujet, il détruisit ce piquant motif et donna d'autres sentiments aux visages de ses figures. Cette variation du maître augmente l'intérêt de notre dessin et le rend plus précieux. Il est comme le premier rêve du tableau, rêve d'abord plein d'un charme printanier, puis mûri et partant défraîchi par la réflexion et le travail.

Au mois d'avril de la même année 1881, M. Édouard Gatteaux mourait, laissant au musée cent quinze dessins. Le généreux amateur n'avait pas attendu l'heure de son testament pour enrichir nos portefeuilles. Déjà au mois d'octobre de 1873, il nous faisait don de cent *études* de maîtres. Ce premier lot avait sûrement coûté des larmes au vieux collectionneur, car on ne se sépare point sans attendrissement d'une aussi belle série. Il y avait là du Raphaël, du Fra Bartolommeo, du Titien, de l'Albert Dürer,

des André del Sarte, des Guide, des Rosso, des Zucchero, des Perino del Vaga, des Guerchin. Puis, des Carrache, des Salviati, des Schidone, des Beccafumi, des Bibiena et surtout des Poussin. Un pareil ensemble était bien capable d'honorer au Louvre la mémoire de M. Gatteaux, mais M. Gatteaux songeait à un second bienfait, et par l'une de ses dernières volontés il nous léguait une nouvelle partie de son Cabinet de dessins. Cette portion surpasse la précédente. L'on y admire une *académie d'homme* de Michel-Ange, plume nerveuse d'une énergie sauvage, quatre Albert Dürer à la mine d'argent ou au pinceau, des *sorcières* de l'Allemand Baldung Grien, une fière *allégorie* du Primatice, des morceaux rares du XV^e^ et du XVI^e^ siècle italien. L'on trouve de même des compositions décoratives d'Étienne Delaune, des *barques* de Claude Lorrain, deux jolies pierres noires de Gravelot, la *Lecture* et l'*Occupation*. Toutefois, l'attrait principal de cette récente donation est une suite de croquis de M. Ingres. L'ami du grand peintre ne se serait jamais dépouillé sa vie durant du moindre dessin d'Ingres, et en 1871 il avait pleuré la destruction de ses belles esquisses du maître, mais il crut le Louvre seul digne d'hériter de ceux de ses dessins échappés par miracle à l'incendie de la Commune. Il nous donna les portraits-crayons de sa mère, de son père, de lui-même, faits avec une mine de plomb vraiment délicieuse. Ces souvenirs de famille offrent ainsi une double curiosité. Le père de M. Gatteaux, l'habile graveur de médailles né en 1751, repose sa verte vieillesse sur un fauteuil bas. Il regarde vers la droite avec des yeux bien vivants. Sa carrure de tête, la masse de son buste, ses épaules d'athlète le font ressembler à un colosse. Madame Gatteaux mère est assise comme son mari et de trois quarts à gauche. Avec ses boucles de cheveux et son bonnet tuyauté, elle rappelle la femme d'intérieur de 1825, bonne ménagère, bonne conseillère, la vraie compagne de l'artiste. Édouard Gatteaux est pris de profil et à mi-corps, dans la vigueur intelligente de ses trente ans. Ces trois aimables figures, caressées d'une touche légère, avaient inspiré l'artiste et il répéta souvent ces mêmes portraits ; les Gatteaux ne furent-ils pas les confidents, les soutiens, les défenseurs de M. Ingres à l'époque des mauvais jours! Ce tribut de reconnaissance était donc l'hommage d'une main amie. Ces dessins semblent traités dans le mode ordinaire de l'artiste, avec des finesses et des inachèvements voulus. Car M. Ingres, pour mieux faire valoir les délicatesses de ses formes animées, se contentait d'esquisser les objets accessoires ; il rendait minutieusement les nuances expressives du regard, de la bouche, les souplesses des chairs, les saillies de la personnalité, mais indiquait sommairement les plis d'une étoffe, le détail d'un costume. La brusque transition entre ces

P. Prud'hon del. — Héliog. Dujardin

ANDROMAQUE
(Collection Coutan au Louvre.)

Gaz. des Beaux-Arts — Imp. Eudes

deux manières ne compromettait en rien l'harmonie de l'œuvre, les parties accentuées et construites étant les plus nobles et les seules intéressantes. Outre ces portraits, il y a une étude de *six hommes nus* pour le *Romulus vainqueur d'Acron*, il y a deux figures de l'*Espérance* pour l'un des vitraux de Dreux, des *femmes nues* premiers projets d'*Odalisques* futures, des mères et des enfants pour l'*Âge d'or*, des croquis de l'*Apothéose d'Homère* et de tableaux non exécutés. Puis, *les bottes du duc d'Orléans*, mine de plomb vigoureuse cherchant une allure de jambes pour le célèbre portrait du prince. A propos de ces *bottes*, M. J. Buisson, le si vivant et si compétent salonnier de la *Gazette* en 1881, publiait un article plein d'esprit où il exposait la doctrine « du langage des formes ». L'occasion pouvait paraître singulièrement choisie et jamais *bottes* n'obtinrent autant d'écriture; mais il y a bottes et bottes, et les *bottes du duc d'Orléans* semblèrent à M. Buisson dignes, sur toutes les coutures, d'un entier examen[1]. De ce thème ingrat en apparence il sut tirer la matière d'une haute critique et montra toute la force de M. Ingres, tout le caractère de son style, à savoir « son maximum de langage expressif ». « Ingres, écrit M. Buisson, fait parler à un pantalon militaire, à une botte, un dialecte aussi pur que l'ionien dans l'attique, le toscan en Italie, le français du XVII^e^ siècle en France. Ce qui reste de ce dessin, c'est une exquise impression d'élégance, de noblesse, malgré l'infimité relative de l'objet dessiné, impression perçue dans le clin d'œil et l'acuité propres à la peinture. Elle est le résultat, chez le maître, d'un mariage naturel et indissoluble avec la beauté, d'une sorte de santé esthétique inaltérable et de la perspicacité rare d'un œil qui découvre le beau partout. » Pour servir l'habile démonstration de M. Buisson, nous éditons dans nos *Dessins du Louvre* un fac-similé de ce croquis. Ces jambes et ces chaussures perdent en effet sous les doigts d'Ingres leur trivialité naturelle et deviennent de vrais morceaux de prince. Le legs Gatteaux contient encore un volume de cinquante-quatre *crayons* de Lagneau. Cette galerie de personnages du temps d'Henri IV et de Louis XIII renferme d'étranges figures. Ce sont de rudes gentilshommes vieillis sous le harnois, des gens de robe, des greffiers, des procureurs, des bourgeois ayant pignon sur rue, des moines, des médecins, des capitans. Si les Dumonstier étaient les crayonneurs ordinaires du roi et de la cour, l'artiste connu sous le nom de Lagneau paraît avoir mis ses talents de portraitiste au service de la petite noblesse et de la roture. Il allait sans doute de famille en famille offrant de crayonner pour dix écus le maître

1. Voir la *Chronique des Arts*, du 1^er^ mai 1881, n° 19.

du logis, la femme, les fils, et tout le cousinage. Il s'attablait dans la salle basse, vous troussait à la grosse tous les profils de céans, rudoyait son papier avec des traits d'une violence cavalière et se mettait peu en peine de l'agrément des procédés. Il tâchait à satisfaire ses modèles par une ressemblance vivante; le reste ne lui importait guère. Sa manière expéditive et surtout peut-être la modicité de ses prix devaient le rendre à la mode parmi les bourgeois, mais cette vogue n'était pas faite pour le mettre bien en cour et cela nuisit à sa mémoire. Car les Comptes de la Chambre du roi n'indiquent aucun ouvrage de sa main et ces registres des Bâtiments sont nos seuls témoignages sur les habiles gens de l'époque. Ainsi donc il travaillait loin des grands, loin des hommes de la première considération, et, heureux de sa vie modeste et laborieuse, il guettait les chalands. Encore, si un faiseur de mémoires, un parlementaire, nous avait légué sur Lagneau une anecdote ou seulement un bout de ligne, l'artiste nous apparaîtrait comme un contemporain des Dumonstier, vif et pétillant à leur exemple; à défaut de dates et de faits précis, nous aurions du moins la certitude de son existence. Au lieu de cette assurance, il nous reste, en manière de consolation, deux vers du rimailleur Marolles dans son chapitre des crayonneurs.

Lanneau n'y faisoit pas bien des choses à fond,
Mais tout de fantaisie en diverse posture.

Beaucoup d'esprits curieux ne s'accommodent pas également de ce vague indice et pour un peu plusieurs nieraient tout net l'existence du bonhomme Lagneau. Lui-même a pris soin d'augmenter les doutes en ne signant jamais son nom au bas de ses feuillets. Cet oubli d'auteur cause tout le mal et se joint au silence des documents, pour mieux ensevelir la vie de Lagneau. Un jour peut-être la publication d'archives protestantes donnera le mot de l'énigme, car je soupçonne Lagneau d'être de la vache à Colas; ou bien encore certaines chroniques de province raconteront son origine et fixeront les incertitudes. En attendant ces découvertes, rien n'empêche les amateurs de rechercher les crayons dits *crayons de Lagneau*; pour sa part, M. Gatteaux possédait de pleins volumes de ces portraits du XVII^e^ siècle, et l'album de son legs est l'un des meilleurs recueils de ce genre.

A la fin de décembre de 1881, le musée des dessins recevait un nouveau don. Le prince Georges Stirbey, longtemps honoré de l'amitié de Carpeaux, offrait au Louvre deux cents croquis du maître sculpteur. Il écrivait au ministre des Beaux-Arts:

« Monsieur le Ministre, le 12 octobre 1875 mourait à Courbevoie,

J.-B. Carpeaux. La France perdait le chef d'une nouvelle école.

« Les écrivains autorisés qui eurent alors à juger ses œuvres et à apprécier son talent durent invoquer les noms de Michel-Ange, de Donatello, de Rubens, de Bandinelli, pour faire pressentir à nos contemporains la place que la postérité ferait un jour à Carpeaux. Le grand sculpteur que la France admire dans le groupe d'*Ugolin*, dans la *Flore* des Tuileries, dans la *Fontaine* du Luxembourg, dans l'*Amour blessé*, dans le groupe de la *Danse*, a laissé aussi des dessins de premier ordre qui surprendront ceux qui ne connaissent Carpeaux que par ses sculptures. Par acte du 17 février 1875, je me suis rendu acquéreur de tous les dessins du grand artiste. Je suis heureux, monsieur le Ministre, de faire hommage de toutes ces œuvres à la France. Je crois m'acquitter par là d'un pieux devoir envers l'ami que j'ai veillé jusqu'à la mort, et qui, en partant, m'a confié, avec ses douleurs intimes, ses pensées, ses désirs et ses espérances secrètes. De cette grande collection de dessins j'ai fait trois parts : la première, pour Valenciennes, ville natale de Carpeaux. La seconde part est destinée, dans mes intentions, au musée du Louvre. Elle contient des dessins dont l'originalité et la fantaisie sont les plus particulièrement puissantes ; je les ai réunis dans un grand album qui mérite, je crois, l'honneur de figurer dans le grand musée national de la France. Je voudrais faire hommage de la troisième part à l'École des Beaux-arts... La verve exubérante répandue dans toutes ces études, la recherche passionnée du mouvement, le modelé des formes étudiées dans le grand livre de la nature, montreront comment Carpeaux, fortifié par l'étude et entraîné par son génie, rompit peu à peu avec l'impassibilité rythmique de l'art antique et les sérénités plastiques de l'École pour arriver à cette solidité, à ces cris de chair torturée, à cette palpitation de vie qui font son originalité et qui servent de signature à ses œuvres. J'ai l'honneur, monsieur le Ministre, de remettre aujourd'hui entre vos mains l'album offert au Louvre ; j'espère que vous voudrez bien en accepter l'hommage...

« Georges Stirbey. »

Depuis le legs des huit cent trente-huit sanguines de Bouchardon, possédées par M. Girard, neveu du statuaire de Louis XV, jamais autant de dessins de sculpteur n'avaient grossi nos portefeuilles. Les sculpteurs, en effet, méprisent le crayon, ou, s'ils essayent de le manier, l'on sent tout leur dédain pour cet exercice tranquille, pour ce jeu de demoiselle. Mais ils se trouvent punis de cette indifférence et peuvent à peine, dans l'occasion, reproduire sur le papier les lignes de leurs maquettes. Et puis, il

n'est pas d'usage en bonne compagnie de porter de terre glaise dans ses poches : le sculpteur sort donc désarmé et perd parfois de précieuses notes, d'utiles renseignements. Carpeaux comprenait mieux l'avantage des croquis à la pierre noire et à la plume; aussi le recueil du prince Stirbey renferme-t-il les études les plus variées. Il y a des copies d'après Michel-Ange, d'après Houdon, d'après Greuze, Géricault, Goya, Watteau, David, Ingres, Delacroix; il se rencontre même une traduction de la *Joconde*. Ensuite, des croquetons pris en face de la nature, des paysans, des Italiennes, des vues de village, des portraits de femme, des caricatures, des scènes d'intérieur, des détails d'un bal de cour, Napoléon III en culotte courte, un *Cavalier seul*, et mille autres sujets dus au hasard de la vie d'artiste. D'ailleurs, la plupart de ces griffonnis sont sur papier d'*agenda* et ne tirent point à conséquence pour le talent de Carpeaux : c'étaient ses souvenirs journaliers, on pourrait dire intimes, car il les accompagne, en plusieurs endroits, de réflexions où l'œil du prochain ne devait pas s'arrêter. Ainsi, il écrivait au bas d'une feuille : « *Je suis un lâche! mon père se sacrifie pour mon art, et je préfère les plaisirs au travail. Ah! je ne suis pas artiste!* » Outre ces esquisses sommaires improvisées sur le genou, à main levée, notre volume est plein aussi des projets des statues et groupes connus, l'*Ugolin*, la *Danse*, la *Charité* de l'église de la Trinité, le *Revêtement du pavillon de Flore*. Ici, c'est une préparation à la pierre noire et sillonnée de craie pour le buste de la princesse Mathilde; là, c'est une première pensée de bas-relief, *Abd-el-Kader*. Assurément, un dessinateur de grand style, un coloriste habile aux effets corrigerait sans peine certaines parties des *plumes* nerveuses de Carpeaux ; mais ces croquis rapides furent toujours aux yeux du maître de simples indications, et l'artiste montrait ailleurs son impeccabilité. Malgré l'insignifiance de nombreux crayonnages tout menus, tout cahotés, cet « hommage » du prince Stirbey paraît digne du Louvre et y accroît notre suite de dessins modernes.

L'année 1882 était moins grosse d'événements pour notre Conservation. Deux jolis dons venaient néanmoins se joindre aux précédents. C'étaient deux aquarelles de Géricault et six pierres noires attribuées au miniaturiste Augustin. M. Lehoux, le vieil ami et le garde-malade de Géricault, nous présentait, en mémoire du maître, *Louis XVIII passant une revue au Champ de Mars* et la *Main gauche de Géricault*, dessinée par l'artiste au cours de sa dernière maladie. Ces violentes lavures d'aquarelles contiennent toute la fougue de Géricault. Les *Portraits* d'Augustin, offerts par le journal *l'Art*, sont de délicieuses prépa-

rations pour miniatures. Augustin était dans l'usage de croquer d'abord grandeur nature les têtes de ses modèles avant d'entreprendre son travail de patience ; et si nous ne savions déjà ce détail de procédé, des notes au crayon tracées sur ces études nous le feraient connaître. On y lit : « 12 degrés, bracelet ; 13 degrés, cercle. » Ces indications rappelaient à l'artiste les mesures exactes de ses petits médaillons *montés* si habilement par les bijoutiers de la Cour, les Drais, les Sageret, les Gaillard, les Galantis. Nos portraits représentent des gens du bel air bien capables d'inspirer Augustin, le marquis d'Asfeld, M^lle^ de Cocherel, M. Kirvan, le marquis de Juigné, l'aimable ambassadeur de Louis XVI à Pétersbourg, puis les marquises de Juigné, l'une sa mère, l'autre sa femme. Une douce estompe égayée de touches de blanc caresse ces physionomies toutes souriantes et comme indécises encore à la surface du papier.

Au mois de juin de cette année 1883, un lot merveilleux de dessins, lot inattendu et surtout inespéré, entrait au Louvre. Le 12 avril, M. Jules Ferry, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, recevait de M^me^ Milliet, d'Antibes, la lettre suivante :

« Monsieur le Ministre, M. Coutan, fort connu de son temps du monde des artistes pour la belle collection qu'il avait intelligemment formée de tableaux et de dessins des grands maîtres du premier Empire et de la Restauration, tels que David, Gros, Decamps, Prudhon, Paul Delaroche, Horace Vernet, Bonington, Ingres, Gudin, etc., etc.... est décédé en 1830, laissant sa collection à sa veuve, née Hauguet. Depuis, sa famille a conservé religieusement ce précieux héritage ; et de M^me^ Coutan, décédée en 1838, la collection est passée à son frère, M. Ferdinand Hauguet, mort en 1860 ; de celui-ci à M. Albert Hauguet, son fils unique, décédé le 20 janvier dernier à Antibes. M. Albert Hauguet, n'ayant pas d'enfant, a institué sa veuve, Marie-Thérèse Schubert, sa légataire universelle. M^me^ veuve Hauguet a suivi de près son mari dans la tombe ; elle est décédée aussi à Antibes le 15 mars dernier, laissant héritier à réserve pour un quart M. Jean Schubert, son père et le mien, et moi sa légataire universelle du surplus de la succession. Nous sommes donc aujourd'hui, mon père et moi, propriétaires dans les proportions ci-dessus de la collection Coutan. M. et M^me^ Albert Hauguet n'ont fait aucune disposition écrite au sujet des œuvres qui la composent ; mais ils m'ont exprimé verbalement l'un et l'autre le désir que cette collection fût offerte en leurs noms à l'État pour le musée national du Louvre. C'est donc un devoir pieux et de conscience que nous remplissons, mon père et moi, en offrant cette collection à l'État, persuadés qu'une place honorable lui sera réservée au musée du

Louvre. Nous demanderons que la collection conserve le nom de son fondateur et porte ce titre : *Collection Coutan; don Hauguet, Schubert et Milliet.* Ces tableaux et ces dessins sont à Antibes, dans la villa Lucienne, où sont décédés M. et Mme Hauguet. Avant d'en faire l'emballage et l'envoi à Paris, vous penserez, monsieur le Ministre, comme nous le pensons nous-mêmes, qu'il serait utile qu'une visite en fût faite sur place par un inspecteur du ministère des beaux-arts, pour examiner quels objets de la collection conviendraient particulièrement au Louvre. Veuillez agréer, monsieur le Ministre,...

H. Schubert, femme Milliet. »

Au reçu de cette lettre, M. de Ronchaud, Directeur des Musées, chargea M. de Tauzia, conservateur des dessins, de se rendre à Antibes pour remercier, au nom du Louvre, la généreuse donatrice et pour faire un choix dans la collection Coutan. M. de Tauzia employa plusieurs jours à l'examen des objets d'art de la villa Lucienne, au milieu de la famille de M. et de Mme Milliet. Ces braves gens, au cœur si noble, à la conscience si scrupuleuse, lui répétèrent les volontés verbales de M. et de Mme Hauguet et lui redirent combien ils attachaient d'importance à l'exécution des désirs de leurs testateurs.

Devant cette honnêteté rare, M. de Tauzia crut devoir agir avec la réserve la plus délicate, et il choisit dans la collection considérable de M. Coutan les seuls chefs-d'œuvre propres à honorer la mémoire et le goût du vieil amateur. M. Coutan avait été l'un des marchands de tableaux les mieux achalandés de la Restauration; il florissait vers 1820, et le romantisme étalait à ses vitrines ses premières productions. Doué d'un flair infaillible, il devina les vrais maîtres de l'époque et les soutint de son crédit et de ses influences. Il était leur ami et un peu leur père. Voyez, en tête de cet article, le portrait de ce digne homme, crayonné en 1826 par Paul Delaroche. Comme la franchise et la probité répandent sur ses traits une bonhomie intelligente. Comme cette figure de bourgeois intègre n'annonçait guère le type des marchands d'aujourd'hui! Certains de ces messieurs ont imaginé tout un système d'indélicatesses, de mensonges, d'exactions, voire même de chantages; ils abusent des artistes encore jeunes, ils dupent les timides, ils affament les nécessiteux, ils guettent les occasions : tout cela au plus grand avantage de la boutique et sans souci de l'art. Ce sont les vendeurs du Temple, brocanteurs éhontés des plus nobles créations de l'esprit. M. Coutan comprenait d'une toute autre manière son rôle d'intermédiaire entre l'artiste et l'amateur. Il joignait au soin de ses intérêts matériels l'amour passionné des choses

de l'art et savait se grandir par ses bienfaits et sa protection. Les peintres trouvaient en lui le meilleur des conseillers, le confident toujours prêt à recevoir des aveux désespérés. Aussi avaient-ils pour M. Coutan une véritable vénération et l'accablaient-ils chaque jour de leur reconnaissance. La collection Coutan fut en partie formée de ces preuves réitérées de gratitude. Cette origine explique les beautés de premier ordre de ce cabinet. Géricault, Ingres, Bonington, Isabey, Decamps, Charlet étaient dans l'usage d'offrir à l'honnête marchand une esquisse ou une *première pensée* de leurs ouvrages importants, et ces sortes d'hommages enrichissaient bientôt les portefeuilles et la galerie de M. Coutan. Prudhon lui-même dut le gratifier ainsi des prémices de ses œuvres, car M. Coutan possédait d'incomparables morceaux du peintre divin. Mais toutes les richesses de l'aimable amateur ne provenaient pas de dons gracieux : il acquérait souvent des pièces capitales et s'était fait un point d'honneur de rassembler l'ensemble le plus complet sur l'école moderne. Les vieux maîtres français ne paraissent pas l'avoir séduit et il se restreignit aux artistes de son temps. Cette résolution exclusive, en donnant une parfaite unité à ses recherches de curieux, favorisait le développement de sa collection spéciale. Aussi M. de Tauzia trouva-t-il chez les héritiers de M. Coutan une réunion d'œuvres capables de reconstituer l'histoire de l'art pendant la première période du XIX^e^ siècle. Avec sa finesse de goût si connue, M. de Tauzia démêla vite les merveilles de cet amas de raretés et composa pour le Louvre un ensemble vraiment admirable. Il choisit d'abord dix tableaux : deux Prudhon, le *Christ en croix*, petite esquisse du grand tableau de notre musée ; le *Mariage d'Hercule*, allégorie aux épousailles de Napoléon avec Marie-Louise. Puis *Bonaparte au pont d'Arcole*, de Gros, répétition du portrait de Versailles. Puis une *Chapelle Sixtine* de M. Ingres, étrange effet de coloration où le maître voudrait devenir Vénitien. Viennent ensuite quatre panneaux de Géricault, les *Deux chevaux de poste*, connus par la lithographie de Volmar ; le *Départ des chevaux de course*, où les jockeys sont de Bellangé ; la *Course de chevaux*, où les jockeys sortent du pinceau de Leprince ; le *Cheval gris au râtelier*. Enfin, deux Bonington, *Anne d'Autriche et Mazarin*, une *Vue de Venise*. Les dessins de la donation Coutan sont plus nombreux et présentent un intérêt plus vif encore.

Il y a de Prudhon :

Andromaque et Pyrrhus, première pensée d'un tableau exposé en 1817. C'est une pierre noire éclairée de blanc sur papier gris. Dessin d'un grand maître véritable. A considérer ce feuillet étonnant, où les

figures semblent d'un relief sculptural, on ne sait s'il faut applaudir davantage les exquises impressions de l'âme du maître ou la science inégalée de ses doigts.

Le premier baiser de l'amour. — Cette délicieuse vignette de la *Nouvelle Héloïse,* gravée par Copia pour l'éditeur Bossange, est d'un sentiment exquis. Saint-Preux étreint doucement sa Julie pâmée de tendresse entre ses bras. Jamais les fadaises prétentieuses de Rousseau n'ont mérité de pareilles illustrations ; et si Jean-Jacques compte encore des dévots, il le doit au charme des dessinateurs de son œuvre.

Il y a, du miniaturiste Augustin, un ravissant portrait de M. Coutan, âgé d'environ vingt-cinq ans. Cette miniature est signée de 1797.

Il y a douze dessins d'Ingres d'une surprenante séduction :

Tu Marcellus eris. — C'est le projet, à la mine de plomb, du *Virgile lisant l'Enéide devant Auguste,* toile commandée par le général Miollis. Le poète, debout à gauche, interrompt sa lecture, Octavie se pâme sur les genoux d'Auguste, et la froide Livie se tient immobile, toute au remords de sa conscience. Des éclairs de blanc éveillent ce spectacle et vont envelopper la statue du Divus Marcellus.

Romulus vainqueur d'Acron. — Aquarelle d'ensemble du tableau peint à la détrempe, au Monte-Cavallo. Ingres tentait là un sujet mouvementé, mais il le conçut avec la sérénité ordinaire de son imagination. Le Romulus est d'une stature héroïque et d'une fière allure, et ses vêtements forment de belles cassures de draperie.

Songe d'Ossian. — Le barde s'est endormi sur sa lyre, au premier plan de la scène. Au fond, se dressent les héros ressuscités. Les lueurs blafardes de la lune pénètrent sinistrement cette apparition. Ingres a signé « *Roma in ædibus Monte-Cavallo* ». Il peignit, en effet, le tableau en 1812, au plafond de la chambre à coucher de Napoléon I^er^.

Les fiançailles de Raphael. — Délicieuse petite mine de plomb reproduisant une toile exécutée en 1813 pour la reine Caroline Murat. La disparition de ce tableau rend plus précieux encore notre dessin. Le cardinal Bibiena conduisant sa nièce s'avance vers Raphaël debout à gauche. Ingres s'est surtout préoccupé du caractère de chacune des trois physionomies et les a distinguées par les traits subtils de leur personnalité historique.

Raphael et la Fornarine. — Le tableau de la *Fornarine* est entré depuis 1865 dans la galerie de Mme Nathaniel de Rothschild. Notre dessin est l'étude préparatoire de cette toile, et M. Ingres modifia des gestes, des détails, des accessoires dans la disposition finale de ce chef-d'œuvre.

Mort de Léonard de Vinci. — François Ier, le roi aux robustes jambes, soutient la tête expirante de Léonard. Des prêtres, des gentilshommes regardent tout émus l'action du prince. Si l'histoire avait confirmé cette pieuse légende, ce trait de la vie de François Ier serait le meilleur acte de son règne, mais les annalistes sont sans merci pour les traditions populaires et ils viennent de détruire à coups de dates cet épisode touchant. Par bonheur, M. Ingres ne connut pas la vérité et il consacra ce beau mensonge avec une grandeur bien capable de fléchir les archivistes les plus intraitables. On lit à la droite du dessin : « *Première pensée du tableau, offerte par Ingres à M. Coutan.* »

L'Apothéose d'Homère. — Première pensée du plafond du musée Charles X. Cette esquisse lavée d'encre de Chine est l'ordonnance arrêtée de la composition définitive. Sauf de légères variantes, Ingres se conforma aux indications de ce croquis.

La Stratonice. — Cette mine de plomb teintée de sépia préparait le tableau célèbre commandé en 1834 par le duc d'Orléans. Mais M. Ingres ne conserva aucune partie de ce dessin dans sa peinture : tous les personnages, toute la mise en scène subirent des modifications absolues, et ces changements, il faut l'avouer, servirent à souhait le sujet.

Les clefs de saint Pierre. — Aquarelle datée de 1815, cherchant les lignes du *Pasce oves*, peint en 1820 pour l'église de la *Trinità de Monti*, à Rome. Le tableau du *Pasce oves* est maintenant au Louvre.

La famille Forestier. — L'artiste composait ce chef-d'œuvre à vingt-six ans. Il est impossible de rencontrer dans les œuvres des vieux portraitistes, les Holbein ou les Clouet, un ouvrage de plus haute maîtrise. L'attrait prodigieux de ce dessin naît surtout du mélange des qualités d'Ingres : sa passion scrupuleuse devant la nature, ses adresses de doigts inouïes, l'intimité émue de sa manière.

Portrait de Mme Devaucay. — C'est le croquis à la plume du tableau

capital où Ingres essaya d'imiter les portraits de Léonard. Cette toile appartient aujourd'hui au duc d'Aumale.

Études pour l'Odalisque de la galerie Pourtalès. — Il faudrait crier ici au miracle. Jamais depuis Raphaël pareil corps de femme ne fut enfanté par le crayon d'un artiste. Ce n'est plus le contour, ce n'est plus le modelé, c'est la chair elle-même, chair tressaillante, chair palpitante, chair respirante, chair vivante d'une vie humaine. Voilà, sans aucun doute, le plus admirable dessin d'Ingres.

A la suite de cette série surprenante viennent se joindre, dans le don des héritiers de M. Coutan, quatre aquarelles de Géricault, *Lion et lionne, Chevaux au piquet, Cheval français à un poteau, Cheval anglais à l'écurie ;* puis deux aquarelles de Bonington, un *Moulin* et une *Marine*, deux autres aquarelles signées Charlet, le *Maître d'école,* l'*Invalide.* Il y a encore le *portrait de M. Coutan* et *Richelieu avec Cinq-Mars,* aquarelle de Delaroche ; et enfin trois ouvrages de Decamps, deux aquarelles, *Chasse au faisan, Femme de Smyrne,* et un *Corps de garde turc,* vaste fusain mêlé de pierre noire. Un semblable lot honore également le Louvre et ses bienfaiteurs.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

(*La suite prochainement.*)

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1537]

RUBENS

(HUITIÈME ARTICLE[1]).

COMMENT savons-nous que toutes les peintures de Rubens ne sont pas de Rubens? Quel texte nous a appris que le maître, ambitieux de produire beaucoup, a fait appel au concours de colla-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, p. 5 et 305; t. XXV, p. 5; t. XXVI, p. 273, t. XXVII, p. 5, 203 et 309.

borateurs intelligents, zélés, mais moins forts que lui? Où prenons-nous le droit d'affirmer que, vers 1617 et 1618, à l'heure même où les églises de Malines recevaient l'*Adoration des Mages* et la *Pêche miraculeuse*, le grand peintre avait déjà, dans son atelier ou dans la maison voisine, des amis, des disciples, des associés qui, plus ou moins habiles à traduire son rêve, ébauchaient ses tableaux et faisaient les trois quarts de la besogne et quelquefois davantage?

Ces choses intimes, que beaucoup d'artistes auraient pris soin de tenir secrètes, c'est Rubens lui-même qui nous les a dites. Sa loyauté nous a fait sur ce point tous les aveux imaginables.

Pendant son voyage en Italie et durant les premières années qui suivirent son retour à Anvers, Rubens travaille seul. Si grandes que soient les œuvres qu'on lui demande, il en vient à bout sans avoir besoin d'être aidé. A quelle époque commença-t-il à utiliser la bonne volonté de ses confrères? C'est une question à laquelle il est malaisé de répondre par une date précise. Nous savons bien que l'atelier de Rubens se remplit dès qu'il a terminé l'*Élévation de la Croix* de l'église Sainte-Walburge : il nous l'a dit dans sa lettre à Jacques de Bie : en 1611, il a déjà été obligé de refuser plus de cent élèves; il ferme sa porte aux nouveaux venus. Quant à ceux qu'il a admis dans sa maison, la plupart étaient encore des enfants, car l'apprentissage commençait alors de très bonne heure, et sauf Snyders, qui n'est pas un disciple, mais un contemporain et un ami, bien peu étaient en situation de lui apporter un concours efficace. Mais, sous un pareil maître, ces jeunes gens se formèrent très vite. Avant 1618, l'atelier d'Anvers est complètement organisé : la collaboration, exceptionnelle d'abord, va devenir la loi ordinaire de la maison. Elle expliquera le mystère d'une production dont l'abondance dépasse tout ce qu'on peut rêver; elle dira la raison des différences, parfois très frappantes, qu'on remarque, non seulement dans les peintures de la même époque, mais quelquefois dans la même œuvre. Ici, nous n'inventons rien : nous nous bornons à prendre acte d'une confidence.

Rubens avait toujours aimé les antiquités, les bustes de marbre, les débris héroïques des âges disparus. Il avait fait quelques acquisitions à Rome ; mais son musée lui semblait pauvre, et lorsqu'il eut acheté une maison à Anvers, il songea à recueillir de nouveaux trésors, et il se tint à l'affût de toutes les occasions.

Le roi d'Angleterre avait alors pour ambassadeur à La Haye sir Dudley Carleton, gentilhomme fort passionné pour les œuvres d'art. Diplomate, voyageur et curieux, il avait pu, dès le début de sa carrière, étudier la peinture et la statuaire à Paris et à Venise. Volontiers, il ache-

tait des tableaux et des marbres. En 1616, il avait, par l'intermédiaire d'un de ses agents, commencé des démarches pour avoir une composition à laquelle Rubens travaillait alors et qui représentait une *Chasse*. Cette tentative n'aboutit pas, le tableau du maître étant passé en d'autres mains. Mais la négociation prit une meilleure tournure, lorsque Rubens fut informé, l'année suivante, que sir Dudley Carleton possédait des statues et des bustes antiques et qu'il les échangerait volontiers contre des peintures. Il n'est pas utile d'entrer ici dans le menu détail d'une affaire qui donna lieu à bien des correspondances. Ce qui importe, c'est le résultat. Les conditions du contrat commencent à se préciser dans une lettre que Rubens adresse à Carleton, le 7-17 mars 1618, et qui fut remise à l'ambassadeur par un ami du peintre que les textes imprimés appellent François Pieterssen de Grebbel, natif et habitant de Harlem [1]. « Que Votre Excellence, disait Rubens, montre ses antiques à Pietersen : j'enverrai une liste de mes tableaux et l'échange pourra se faire. » Le marché fut en effet conclu lorsque Rubens eut fait parvenir au diplomate l'état des peintures dont il pouvait disposer (18 avril 1618). C'est cette liste qui nous intéresse : elle comprend, avec l'indication des dimensions et une évaluation en florins, onze compositions importantes, plus une série de treize tableaux représentant le Christ et les douze apôtres.

Rubens n'avait pas l'habitude de mentir. Dans sa lettre à Carleton, il dit avec une loyauté parfaite quelles sont les peintures originales, quelles sont celles qui ont été préparées par ses collaborateurs. Les œuvres sans mélange, *tutto di mia mano*, écrit Rubens, sont *Daniel dans la fosse aux lions, Léda avec le cygne et un amour*, le *Crucifiement*, dont il paraît faire le plus grand cas (*forse la meglio cosa chio facessi giamai*), *Saint Pierre payant la drachme du tribut* et un *Saint Sébastien*. Viennent ensuite les peintures qui sont, du moins en partie, l'œuvre de mains étrangères, telles qu'un *Prométhée sur le Caucase*, figure du maître avec un vautour de Snyders; des *Nymphes et des satyres jouant avec des léopards*, tableau original, *eccetto un bellessimo paese fatto per mano di un valenthuomo in quel mestiere*, et enfin les morceaux préparés par les élèves de Rubens, mais retouchés par lui, tels qu'une *Chasse aux Lions*, le *Christ* et les *Douze apôtres*, *Achille habillé en femme*, une *Suzanne*, enfin, un *Jugement dernier*, commencé par un disciple d'après l'exemplaire de plus grande dimension que Rubens avait fait pour le prince de Neubourg. Cette copie réduite n'était pas terminée :

1. Pour obtenir le véritable nom, il suffit d'en modifier la dernière lettre. L'intermédiaire auquel Rubens eut recours est évidemment Frans Pieterz Grebber ou de Grebber. Né à Harlem vers 1570, il y fut enterré le 6 mars 1649.

le maître s'engageait à la retoucher lui-même, et il ajoutait : « *Si retoccarebbe tutto di mio mano e a quel modo passaria per originale.* »

Au cours des négociations, cette liste fut modifiée. Une composition nouvelle, *Sara et Agar*, prit la place d'un des tableaux proposés. Sir Dudley Carleton déclarait à Rubens qu'il le considérait comme le « prince des peintres et des *gentlemen* », mais il n'avait pas vu les ouvrages dont la liste lui était transmise ; certains sujets lui souriaient peu ; enfin, avec les peintures, il voulait une tapisserie de la fabrique de Bruxelles. Définitivement, il ne prit que neuf tableaux, savoir : le *Daniel*, la *Chasse*, le *Saint Pierre*, les *Nymphes avec les léopards*, la *Suzanne*, le *Saint Sébastien*, le *Prométhée*, la *Léda* et *Sara et Agar*. Au mois de juin 1618, les marbres ayant été livrés à Pieterz de Grebber, l'échange fut consommé.

Dans le document dont nous venons de donner l'analyse, nous avons l'aveu du système que Rubens emploiera toute sa vie et qui explique le nombre, presque invraisemblable, des œuvres auxquelles son nom doit rester attaché. Beaucoup de ces tableaux sont des créations originales dans le sens strict du mot : ils sont de Rubens, aussi bien par la pensée que par l'exécution matérielle. Je ne crois pas qu'on puisse refuser le même titre aux peintures pour la production desquelles l'artiste s'est associé un ami, qui bien souvent était un maître. A mon sens, le bénéfice de l'originalité demeure acquis aux tableaux que Rubens a pu faire avec son camarade Breughel de Velours : chacun d'eux a sa part dans l'œuvre commune et l'individualité de leur manière y reste reconnaissable. Ils étaient d'ailleurs si habiles à se mettre d'accord pour laisser aux figures nues l'éclat limpide qu'elles doivent conserver sur les vigueurs du paysage ! Avec Snyders, l'entente ne fut pas moins fraternelle. Rubens et lui, ils étaient presque du même âge, ils appartenaient à la même école. Ils avaient dû faire ensemble quelques études d'animaux : on est tenté de croire qu'aux environs de 1615 un impresario a traversé Anvers avec une ménagerie de bêtes fauves : nous voyons en effet dans la liste des tableaux offerts en échange à sir Dudley Carleton que les lions dont Daniel est entouré ont été *cavati dal naturale*, de même que les léopards qui, dans une autre composition, font cortège à des nymphes et à des satyres. Au musée de l'Ermitage figure un grand tableau où une lionne et deux lions sont couchés dans un paysage. C'est un Rubens noir, un Rubens primitif. On se rappelle aussi les planches gravées par Abraham Bloteling sous le titre *Variæ leonum icones*. Je vois s'agiter dans plusieurs des tableaux authentiques du maître un admirable tigre qui se présente volontiers de face, la gueule ouverte et les pattes écartées. Ce

tigre a la valeur d'une signature. Rubens était donc aussi bien armé que Snyders pour peindre des animaux; et cependant il eut souvent recours à lui, comme dans le *Prométhée*, afin d'aller plus vite.

LES TROIS GRACES

(Fac-similé d'une sanguine de Rubens.)

Pour le paysage, il en est de même. Ici Rubens est superbe et fort, il est le plus grand des paysagistes flamands, il n'avait besoin de personne. Il déclare néanmoins dans sa lettre à Carleton que, en ce qui concerne les *Nymphes avec les léopards*, le paysage a été fait par *un valenthuomo*

in quel mestiere. Comme nous sommes en présence d'un très grand tableau, le nom de Breughel doit être écarté. Le rapprochement des dates permet de supposer que ce vaillant collaborateur des premières heures était Jean Wildens. Né en 1584, il avait sept ans de moins que Rubens; mais la précocité de son mâle talent l'avait tout de suite mis en lumière. En 1604, à vingt ans, il figurait déjà parmi les maîtres de la Gilde de Saint-Luc, et sa force, largement décorative, était dans tout son éclat, lorsque Rubens revint d'Italie. C'est alors qu'ils se lièrent et leur amitié dura jusqu'au dernier jour. Jean Wildens était tout à fait parmi les intimes : avec Snyders, avec Moerman, un inconnu dont nous aurons à reparler, il fut désigné par Rubens pour procéder à la vente des œuvres d'art qu'il possédait au moment de sa mort.

Snyders et Wildens ne sont donc pas des élèves obéissant aux volontés du maître et traduisant mécaniquement sa pensée; ce sont des collaborateurs volontaires, sympathiques, en possession d'une individualité bien tranchée.

Les tableaux auxquels Rubens les associa sont en conséquence des œuvres originales : ils gardent l'accent de la certitude et une sorte de marque authentique. On a le droit d'être plus inquiet, et sir Dudley Carleton fut en effet troublé un instant à l'endroit de telle ou telle peinture que Rubens, dans sa fameuse lettre de 1618, désigne comme *cominciata di un mio discepolo* ou comme *ritocca di mia mano*. Ici, il s'agit bien d'un travail d'élève, opérant, s'il est habile, d'après une esquisse qu'il agrandit; s'il est encore hésitant, d'après un tableau du maître dont il se borne à préparer une réplique. Rubens intervient ensuite, et, d'une main souveraine, il retouche, il achève l'œuvre commencée. Sont-ce là des Rubens? En regardant bien, on croit reconnaître son intervention à la façon magistrale dont les lumières sont posées sur les chairs, à un point brillant qu'il fait luire dans les yeux, à l'accent qu'il ajoute ou qu'il essaye d'ajouter à une forme molle et flottante. Mais, malgré ces retouches heureuses, l'ensemble reste le plus souvent languissant et vague. De là dans les musées et dans les églises tant de tableaux qui ne sont que des apparences de Rubens, et devant lesquels le spectateur s'étonne de demeurer froid. L'hésitation est, en effet, légitime, et si la critique avait du courage, elle devrait rejeter absolument ces œuvres bâtardes, amollies, délavées où Rubens cesse d'être évident.

Nous ne sommes donc pas loin de penser avec Roger de Piles que le maître d'Anvers aurait mieux fait d'employer avec plus de réserve le zèle et le pinceau de ses élèves. Ce mélange a pu lui nuire. L'auteur de l'*Abrégé de la vie des peintres* écrivait en 1699 : « La différence de ces sortes de

tableaux, qui passoient pour être de luy, d'avec ceux qui étoient véritablement de sa main, fit du tort à sa réputation; car ils étoient la plupart mal dessinez et légèrement peints. »

L'observation de Roger de Piles devait être renouvelée ici : dans l'avenir, nous aurons plus d'une fois à en appliquer la rigueur. Ce que nous voulions dire, et nous l'avons dit, c'est que, dès 1618, l'atelier d'Anvers est organisé; la grande usine fonctionne, et tous les marchés de l'Europe vont être encombrés de pseudo-Rubens. Suivons donc le conseil que donne Molière à l'un des personnages de la comédie : ayons la prudence du serpent.

La correspondance de Rubens avec l'ambassadeur d'Angleterre nous apprend d'ailleurs un fait nouveau, ou du moins elle nous révèle qu'en 1618 le maître flamand avait déjà fourni des cartons aux tapissiers de Bruxelles. Les biographes italiens de Rubens n'ont pas ignoré ce détail, mais ils n'ont précisé aucune date. Bellori décrit sommairement les *arazzi* qui, exécutés d'après ses modèles, racontaient l'histoire du consul Publius Décius et son dévouement légendaire[1]. Rubens parle de ses cartons dans sa lettre du 26 mai 1618 adressée à Carleton et il exprime en même temps le regret de ne pouvoir lui en indiquer l'exacte dimension, parce que son œuvre est à Bruxelles entre les mains du *maestro del lavoro*. Je n'ai pas besoin de dire que le génie de Rubens, sa furie d'invention, son adresse à grouper les figures et à faire jouer les clairs et les ombres se prêtaient admirablement aux exigences de la tapisserie. A diverses reprises il fournit des modèles aux ateliers flamands et parisiens, et son influence se fit sentir dans cet art comme dans les autres.

Dans la lettre que Rubens adresse à sir Dudley Carleton à propos de l'échange de 1618, on voit encore une chose qui doit être soulignée. Il semble que c'est vers cette époque que le maître a élargi le cadre de ses sujets et qu'il a donné plus de marge à son caprice. Lors de son séjour en Italie et pendant les premières années qui suivirent son retour en Flandre, Rubens demande de préférence ses inspirations à des motifs religieux : toutes ses grandes œuvres, les peintures de Santa-Croce-in-Gerusalem, le *saint Grégoire*, le *saint Ildefonse*, les deux vastes triptyques de Sainte-Walburge et de Notre-Dame d'Anvers, les tableaux de Malines empruntent leur raison d'être à l'évangile ou à la légende chrétienne. Ce sont des thèmes auxquels il croira toujours, d'abord parce que ces motifs

1. La pinacothèque de Munich conserve deux esquisses qui ont servi à la préparation des cartons, *Hommages rendus au cadavre de Décius* et *Décius salué par les prêtres avant le combat*. Sur les autres projets relatifs à cette tapisserie, voir le catalogue de Van Hasselt, du n° 591 au n° 600.

religieux, gloire éternelle de l'art qui allait périr en Italie, n'ont pas cessé d'être dignes du pinceau d'un grand maître; ensuite parce que, bien que Rubens ait connu quelques libres penseurs, quelques libertins, comme on disait sous Louis XIII, il ne s'est jamais laissé entamer par leurs doctrines. Il resta attaché à la vieille foi, il garda la religion de sa mère; si occupé qu'il fût, Rubens, toujours levé d'assez bonne heure, trouva, dit-on, le temps d'entendre la messe tous les matins. Mais ce parfait catholique était doublé d'un artiste : il ne pouvait pas ne pas voir les formes que le bon Dieu a créées pour notre joie, sinon pour notre édification, particulièrement celles de la femme qui, aux yeux des peintres, des sculpteurs et des amoureux, a toujours passé pour un chef-d'œuvre. Ainsi que Fromentin l'a dit en passant, Rubens, et nous lui en savons le plus grand gré, a eu son « éternel féminin ». Le mariage lui permit quelques études. Isabelle Brant n'était pas d'une beauté très authentique, mais elle appartenait à ce sexe privilégié qui n'a qu'à se dévêtir pour être instructif. Rubens montra bientôt qu'il comprenait ce poème vivant. Lorsqu'il peignait un tableau avec Breughel de Velours, il ne pouvait songer à placer des figures habillées dans les paysages paradisiaques de son ami : la nudité était obligatoire. Cette obligation Rubens la subit autant et plus que tout autre. Parmi les peintures qu'il échangea contre les marbres de l'ambassadeur anglais, nous voyons, sans trop de surprise, figurer une *Léda*, une *Suzanne*, sans parler des nymphes et des bacchantes qui prenaient leurs ébats avec des léopards. La mythologie, qui n'est pas vêtue, séduisit désormais Rubens, et pour toujours. Peut-être songeait-il déjà à ses *Trois grâces*, à sa *Latone* du musée de Munich, à son groupe d'enfants nus chargés de fruits et de guirlandes, motif qu'il a si souvent reproduit.

Mais il est certain que Rubens travaillait alors aux tableaux dont un poète a parlé, *Atalante et Méléagre* et les *Néréides portant le corps de Léandre*[1]. Ce poète, c'est le cavalier Marino. Sa *Galeria*, imprimée à Milan en 1620, fut en grande partie écrite en France, car c'est de Paris qu'il a rédigé l'épître dédicatoire du 16 novembre 1619. Les vers du cavalier sont d'une insignifiance notoire et il n'y a pas à les reproduire ; mais ils permettent de dater deux des tableaux du maître, et le témoignage du poète, à tant d'égards inutile dans sa prétentieuse faconde, servira du moins à prouver que, dès 1619, la renommée du grand peintre

1. Il existe plusieurs éditions du *Méléagre*. Les plus célèbres sont celles des musées de Vienne, de Munich et de Dresde. Quant aux *Néréides portant le corps de Léandre*, ce tableau pourrait être le n° 939 du catalogue de ce dernier musée, qui l'inventorie comme une œuvre de l'école de Rubens.

LATONE ET LES PAYSANS, PAR RUBENS. — (Tableau du musée de Munich.

s'était déjà répandue en France. Qui sait même si Rubens n'avait pas des amis à Paris?

Il en avait au moins un. Grâce aux séductions de l'archéologie, grâce à la science qui supprime les frontières, il était lié avec Peiresc, personnage de quelque conséquence. On connaît cet homme excellent. Nicolas-Claude Fabri, seigneur de Peiresc, qui fut conseiller au parlement d'Aix et que Bayle appelait le « procureur général de la littérature » se trouvait à Paris pendant l'automne de 1619. Il avait des relations partout, même à la cour, et bien qu'il n'appartînt pas à l'Église, le roi Louis XIII lui avait donné l'année précédente l'abbaye de Notre-Dame de Guistres, près de Libourne. On voit par le portrait que Claude Mellan nous a laissé de Peiresc que le magistrat provençal était un homme avisé, un esprit subtil. De plus il était bon, complaisant, actif, toujours sur la brèche; il n'épargnait pas sa peine, lorsqu'il s'agissait de rendre service même aux savants les plus lointains.

Peiresc entre de la façon la plus aimable dans l'histoire que nous racontons. Le 25 octobre 1619, il écrivait au philologue Gevaerts — le Gevartius des livres du moment — une lettre amicale où nous lisons les lignes suivantes : « Au retour de la cour, on m'a rapporté le privilège que vous m'aviez demandé pour M. P° P° Rubens, vostre grand amy. Je vous le envoye maintenant, et vous supplie de me continuer l'honneur de vos bonnes grâces, et me remettre en celles de M. Rubens, dont j'estime grandement l'éminente vertu. On m'a dit qu'il a grand nombre de belles antiquitez; s'il avoit un inventaire de ce qu'il a, vous m'obligeriez bien de m'en envoyer une copie[1]. »

Et pourquoi donc Rubens avait-il besoin d'un privilège ? Pour répondre à cette question, il faut se rappeler quelle était au XVII^e^ siècle la situation de l'artiste vis-à-vis de son œuvre et de ce droit particulier que, dans le langage moderne, nous appelons le droit de reproduction. Un mot dira tout : Rubens était le propre éditeur de sa pensée : il faisait reproduire ses tableaux par des graveurs choisis avec un soin paternel, il retouchait leurs premières épreuves, et il restait propriétaire des planches, car les bons graveurs qu'il employa — Lucas Vosterman, par exemple — étaient à ses gages. Ces estampes qu'on lui livrait constituaient une partie de sa fortune. De là la nécessité de veiller constamment sur l'ennemi, c'est-à-dire sur le contrefacteur toujours empressé à s'emparer du bien d'autrui.

Rubens songea d'abord à se protéger contre les Hollandais qui, de

1. Émile Gachet, *Lettres inédites de Rubens*. Bruxelles, 1840.

bonne heure, avaient laissé voir qu'ils estimaient son talent. Le grand maître était gravé malgré lui, et il en souffrait. Un texte curieux reproduit par M. Hymans prouve que, le 17 mai 1619, les etats de Hollande furent appelés à statuer sur une requête de Rubens sollicitant un privilège pour la publication de ses œuvres. Sa demande était légitime : elle n'eut aucun succès. Mais Rubens ne se tint pas pour battu. Quelques jours après, le 28 mai, il invoquait l'intervention de sir Dudley Carleton, en lui disant cependant de tâter le terrain et de renoncer à la négociation, si l'issue lui paraissait douteuse. L'ambassadeur anglais défendit chaudement les intérêts de Rubens, et, après de longues hésitations, les états se décidèrent, le 24 février 1620, à octroyer au maître d'Anvers le privilège demandé. Son droit lui était garanti pour sept ans. Les contrefacteurs des planches qui lui appartenaient encouraient, avec la confiscation des épreuves saisies, une forte amende, cent carolus d'or.

En même temps, Rubens s'était retourné du côté de la France, où les corsaires n'étaient pas moins redoutables. Ici, les choses marchèrent plus aisément. On a vu l'extrait de la lettre de Peiresc à Gevaerts, en date du 25 octobre 1619. Le privilège fut rapidement accordé. Il est inutile de dire que les archiducs ne s'étaient pas fait prier pour gratifier leur peintre d'un monopole analogue[1].

Ces démarches, dont le succès n'intéressait pas seulement le budget de Rubens mais aussi sa renommée (car les contrefacteurs malhabiles pouvaient défigurer son œuvre), ne nuisaient pas le moins du monde à l'activité de son travail quotidien. Il y a beaucoup de grandes années dans la vie de Rubens : 1619 est une des meilleures. Ce n'est pas parce qu'il a dessiné, à cette époque, le frontispice des *Coutumes du pays de Ruremonde* (le livre parut en 1620) ; ce n'est pas non plus parce qu'il peignit, en cette année 1619, un portrait d'homme, assez peu significatif d'ailleurs, que conserve le musée de Bruxelles, mais parce qu'il acheva alors un tableau que nous considérons comme un de ses chefs-d'œuvre, la *Communion de saint François d'Assise*, du musée d'Anvers[2].

Rubens, nous avons déjà eu l'occasion de le dire, n'est pas un sentimental. Il aime le spectacle, il est admirable dans la mise en scène ;

1. De là le triple privilège que portent certaines estampes de Vorsterman : *Cum privilegiis Regis christianissimi, Principum Belgarum et Ordinum Bataviæ.*

2. D'après la quittance autographe du peintre (17 mai 1619), ce tableau est tout entier de sa main. Il avait été commandé par un personnage que Rubens appelle « Mynheer Jaspar Charles ». Au XVIII^e^ siècle, le *Saint François* décorait l'église des Récollets. Décrit par Mensaert, par Descamps et par Reynolds, il a été gravé par Henri Snyers.

l'émotion de l'âme humaine est rarement son premier souci. Pendant sa période italienne, il avait peint, dans le *Saint Grégoire* par exemple, des têtes ascétiques, des visages extasiés sous l'action de la pensée intérieure; mais, depuis son retour à Anvers, il n'avait guère eu de rencontre pareille. Avec le *Saint François d'Assise* il rentre dans le beau domaine du sentiment. C'est un des tableaux de Rubens où l'expression morale a été poussée le plus loin. A ce point de vue, il conserve un caractère exceptionnel et je ne suis pas étonné que Fromentin le considère comme « celle de toutes les œuvres de Rubens qui fait le plus d'honneur à son génie ».

La scène se passe dans une église de style italien. Saint François, mourant, presque nu, est parvenu, non sans effort, à se mettre à genoux, mais ses membres où court le frisson suprême n'obéissent plus à sa volonté, et il tomberait s'il n'était soutenu sous les aisselles par deux moines franciscains. Perdu pour les choses de ce monde, en proie aux délires de l'extase, les yeux fixés sur l'hostie, il reçoit la communion des mains d'un prêtre debout devant lui. Autour de ces deux personnages se groupent des religieux émus du spectacle, sans être toutefois très solennels, car marqués du sceau d'une personnalité intime et très flamands par le type, ils sont vivants et particuliers comme des portraits. Dans la partie supérieure du tableau, trois anges au milieu d'un ciel bleuissant. « Les expressions des têtes sont admirables », disait Descamps, et il a raison : indépendamment d'une exécution virile, résolue et sobre, elles ont la flamme du sentiment, elles disent le sanglot du cœur. Nulle beauté idéale, mais la vie avec ce rayonnement mystérieux qui laisse voir l'âme sous le visage. Et c'est surtout le *Saint François* qui est superbe : déjà il est presque un cadavre, son sang se glace, son regard flotte dans une vision d'agonie : il s'est traîné à l'autel pour mourir plus près de son Dieu. Rubens n'a jamais été aussi émouvant, aussi ému.

L'aspect du tableau frappe d'abord par un caractère d'austérité. « La gamme est brunâtre, » dit Bürger; Fromentin a eu la même impression. « Vous n'apercevez, écrit-il, qu'une vaste toile bitumineuse, où tout est sourd et où trois accidents seulement marquent de loin avec une parfaite évidence : le saint dans sa maigreur livide, l'hostie vers laquelle il se penche, et là haut une échappée de rose et d'azur sur les éternités heureuses. » J'ajouterai que cette coloration soutenue où domine la note brune, cette douce chaleur des ombres, sont des ressouvenirs italiens[1].

1. Cet italianisme a frappé Van Hasselt qui écrit : « Le style et le caractère offrent une affinité extrême avec ceux qu'on remarque dans les ouvrages de Carrache. »

Pour un tableau exécuté, ou du moins payé au printemps de 1619, le fait peut sembler étrange. Mais, je l'ai dit et je le répète, Rubens était de ceux qui n'oublient pas.

La *Communion de saint François d'Assise*, du musée d'Anvers, rappelle à la mémoire que Rubens s'est intéressé plusieurs fois aux mystiques aventures du même personnage. Les Franciscains aimaient beaucoup à posséder dans leur église l'image vénérée du fondateur de leur ordre, et le maître ne leur refusait pas cette joie. Nous connaissons deux exemplaires du *Saint François recevant les stigmates*. Ils ne sont ni de la même époque ni de la même valeur. Celui du musée de Gand provient du couvent des Recollets : il ne faudrait pas l'admirer beaucoup : la collaboration d'une main étrangère y est partout visible. La vulgarité du personnage a frappé Reynolds : *figure without dignity*, écrit-il. Mais l'édition que conserve le musée de Cologne est plus sérieuse. Ce *Saint François*, très différent de celui de Gand, n'est pas daté : toutefois, comme Rubens parle, dans une lettre du 19 juin 1622, de la gravure qui en a été faite par Lucas Vorsterman, on est autorisé à croire que le tableau est de 1619 ou de 1620. Si nos souvenirs sont exacts, la chaleur des colorations et la qualité des ombres correspondent assez bien à la manière qui était pour Rubens l'idéal du moment.

Avant même d'avoir peint la *Communion de saint François d'Assise* Rubens était connu en Allemagne et avait commencé à travailler pour les princes de cette région. En 1617, lorsque le duc Wolfgang Wilhelm permit aux jésuites de s'établir à Neubourg, sur le Danube, c'est au peintre d'Anvers qu'il demanda les tableaux qui devaient décorer leur église. Parmi les peintures que l'artiste offrait à Carleton, en 1618, nous voyons figurer un *Jugement dernier*, reproduction réduite d'une très vaste composition que Rubens avait faite *per il ser^mo^ principe de Neuburg* et que le duc lui avait payée 3,500 florins. Ce *Giuditio estremo*, dont l'artiste entretient l'ambassadeur, c'est le grand tableau de Munich où l'on voit en haut le Christ trônant au milieu de la cour céleste des prophètes et des saints, et au-dessous de lui, la foule confuse des élus montant vers les sphères extra mondaines et celle des condamnés précipités dans l'abîme. C'est aussi pour l'église des jésuites de Neubourg que Rubens peignit, avec l'aide de ses élèves, la *Nativité* et la *Descente du Saint-Esprit*, qu'on retrouve également à la pinacothèque de Munich. Ce sont des peintures d'un caractère un peu incertain, car, dans la pre-

Venant d'un panégyriste, le mot est malheureux. Je supplie le lecteur de croire que le *Saint François d'Assise* de Rubens n'a pas cette infortune de ressembler à un Carrache.

mière, l'auteur du catalogue, Rodolphe Marggraff, croit reconnaître l'intervention de Jordaens ; dans la seconde, il ne voit qu'une œuvre d'élève, un tableau d'atelier, selon son expression habituelle[1]. Les deux compositions parvinrent à Neubourg en 1620.

Pour l'étude du génie de Rubens, le musée de Munich est inépuisable. C'est là, dans la salle où le maître triomphe avec tant d'éclat, qu'on peut voir son grand tableau, la *Chute des réprouvés*, une des inventions où il a mis le plus de fougue et de science. On se rappelle le motif. Saint Michel armé d'un glaive flamboyant refoule dans les enfers les cohortes de condamnés qui retombent en avalanches humaines aux régions basses où les attendent des supplices éternels.

Il existe deux exemplaires de la *Chute des réprouvés :* le plus grand est celui du musée de Munich : l'auteur du catalogue n'en dit pas l'origine, mais nous supposons que cette peinture est celle-là même qui, en 1681, était à Paris chez le duc de Richelieu, et dont les dimensions nous sont connues (11 pieds de haut sur 6 pieds de large). Ce tableau est décrit deux fois dans les quelques pages que Roger de Piles a ajoutées à sa *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres* et qui, sous le titre le *Cabinet de monseigneur le duc de Richelieu*, commentent et célèbrent les Rubens, pour la plupart merveilleux, que possédait l'héritier du cardinal. La première description est l'œuvre du duc lui-même : « Quel épouvantable fracas ! Quel désordre affreux ! Que de prodiges ! » et le reste : pure littérature de gentilhomme, inutile rhétorique qui ne compte pas. La seconde description est de Roger de Piles ; il aimait Rubens et il en a souvent parlé sur un ton sérieux. Il n'a pas mal jugé la *Chute des réprouvés*, et il a dit quelle puissante imagination, quelles ressources dans le dessin, quel coloris prestigieux le maître a dépensés dans cette immense page où son génie reste partout visible.

Mais, si étonnant que soit le grand tableau de Munich, il en existe, comme nous l'avons dit, un autre exemplaire de plus petite dimension où le talent du peintre se condense et s'exprime avec encore plus d'éclat. Cette peinture appartient à M. Suermondt, qui n'a pas voulu s'en dessaisir lorsqu'il a cédé sa galerie au musée de Berlin et, dans un délai très prochain, elle doit, par suite d'une donation généreuse, devenir le principal trésor du nouveau musée d'Aix-la-Chapelle[2]. Nous avons vu plu-

1. Ce sentiment est partagé par M. Émile Michel. Dans son excellente étude, *Rubens au Musée de Munich (l'Art,* 29 juillet 1883), l'auteur, en parlant de la *Nativité* et de la *Descente du Saint-Esprit,* déclare que « la mollesse et la lourdeur de l'exécution attestent clairement que le maître n'y eut que peu de part ».

2. Il ne nous a pas été possible de reconstituer l'histoire de ce second exemplaire,

L'ASSOMPTION

(Musée de Düsseldorf)

Imp. Ch. Chardon

sieurs fois ce tableau, et notre admiration va s'augmentant toujours. Ici, et plus qu'à Munich, on retrouve, avec la pensée de Rubens, l'accent de son exécution personnelle. La composition est l'œuvre d'un génie heureux qui ignore la difficulté et qui enfante dans la joie les ensembles les plus formidables et les épisodes les plus rares.

C'est une mêlée sans confusion, un désordre admirablement coordonné. Tout en haut, dans un ciel lumineux, saint Michel et les archanges vengeurs; à droite, à gauche, partout, des avalanches de damnés qui retombent comme s'ils avaient tenté l'escalade du paradis, et qui, s'entraînant les uns les autres dans leur chute, tourmentés par des démons, en proie aux morsures d'animaux furieux, forment du ciel à l'enfer une cascade de corps humains. Tous sont là, les jeunes et les vieux, les femmes et les hommes, avec le caractère spécial du vice ou du crime qui a été le motif ou le prétexte de leur damnation. Si, dans la synthèse d'un aussi grand drame, on pouvait s'arrêter aux détails, on serait émerveillé; cette épouvantable chute des réprouvés attendus par l'abîme provoque les attitudes les plus violentes, les raccourcis les plus audacieux, les gestes les plus effarés, car si les uns tombent, la tête en bas et les jambes flottant dans le vide, d'autres essayent de monter encore, et les démons se disputent les victimes de la colère divine, comme dans un jugement dernier du moyen âge. Les colorations sont très fortes, avec des vapeurs rousses qu'exhale l'enfer, de mystérieuses ténèbres où rougeoient des flammes : sur ces obscurités transparentes brillent des corps de femmes délicats, savoureux, et tout fleuris dans leurs blancheurs rosées.

Mais essayer de décrire un pareil tableau c'est une imprudence souveraine. Quant à l'exécution, elle est prodigieuse. On sait ce que devient la force de Rubens lorsqu'elle se concentre, lorsque sa fantaisie s'enferme et se précise dans un cadre aux proportions diminuées. Chose étrange à dire : l'auteur de la *Descente de croix* et du *Saint Ildefonse* est essentiellement le peintre du chef-d'œuvre en petit. Son pinceau a pris, dans

de la *Chute des réprouvés*. Cette peinture est peut-être celle que signale Roger de Piles dans son *Abrégé*, publié en 1699. Il veut prouver que Rubens a été un rare dessinateur et il écrit : « L'on voit dans la ville de Gand un tableau de sa main représentant la *Chuste des damnez*, où il y a près de deux cents figures, dessinées d'un bon goût et d'une grande correction ». Reynolds, visitant, en 1781, la galerie de Dusseldorf, décrit deux éditions du *Saint Michel combating the fallen Angels*. Enfin on voit figurer à la vente Dutartre, en 1804, une *Chute des réprouvés*, que le catalogue désigne comme l'esquisse de la grande peinture de Dusseldorf, c'est-à-dire de Munich. La *Gazette* publiera prochainement la gravure du beau tableau du musée Suermondt, à Aix-la-Chapelle.

la *Chute des réprouvés* du futur musée d'Aix-la-Chapelle, l'autorité d'un charme pénétrant, l'esprit, l'entrain, la finesse d'une touche concrète et décisive. D'autres maîtres ont pu, sous l'influence d'un idéal différent, trouver des formes plus belles, des contours d'un style plus grandiose, mais, pour ce qui appartient à la peinture proprement dite, à l'art de mettre les êtres et les choses dans le mouvement et dans la lumière, aucun n'a eu la certitude de Rubens, sa force vaillante : on dirait presque son bonheur.

La *Chute des réprouvés* que nous verrons bientôt au musée d'Aix-la-Chapelle n'est pas le seul tableau que Rubens ait peint dans cette manière à la fois robuste et délicate. C'est à peu près de la même époque (1619, ou peut-être 1618) qu'il faut dater un autre chef-d'œuvre, le *Combat des Amazones*, aujourd'hui à la pinacothèque de Munich. Sans doute la date que nous indiquons est approximative : elle n'est cependant pas donnée au hasard, car nous lisons dans une lettre écrite par Rubens le 19 juin 1622 que la gravure de ce fameux tableau — il s'agit de l'estampe de Vorsterman — est presque terminée; qu'il suffirait de quelques jours de travail (*manchano pochi giorni di lavoro*) et qu'elle est déjà payée depuis trois ans[1]. Cette dernière phrase justifie notre hypothèse. L'œuvre est de la fin de 1618 ou des premiers mois de 1619. Décidément, les astres en cette saison furent propices. Rubens a un peu plus de quarante ans, et il est invincible quand il ne se fait pas aider par ses élèves.

On connaît mal Rubens lorsqu'on n'a pas étudié à Munich ce tableau glorieux. Figures de petite dimension comme dans la *Chute des réprouvés* d'Aix-la-Chapelle; composition bien rythmée quoique violente, exécution raffinée et précieuse. C'est la terrible aventure de Thalestris, reine des Amazones, qui, sur le pont du Thermodon, livre un formidable combat aux compagnons de Thésée. Mauvaise journée pour les guerrières et pour leurs montures! Les cavaleries se choquent et la mêlée est tragique. Les vaincues tombent dans le fleuve avec leurs chevaux expirants, et la chute de ces femmes mortes ou blessées provoque des raccourcis admirables, des silhouettes superbes et neuves, des renversements d'attitudes qu'on ne voit que là. Le génie est dans l'invention de l'ensemble comme dans la perfection du détail. C'est encore une merveille en petit; mais l'allure est si grande, le mouvement si fier, que l'œuvre semble avoir des proportions héroïques.

Et voyez comme Rubens était bien armé! C'est lui, c'est le même

1. Rosenberg, *Rubensbriefe*, p. 62.

ENFANTS PORTANT DES FLEURS, PAR RUBENS. – (Tableau du musée de Munich.)

homme qui, changeant de pinceau, passe subitement de la miniature au décor et qui, en 1620, va se distraire aux plus vastes entreprises. Rubens avait été élevé par les jésuites d'Anvers : il prit plaisir à travailler pour eux. Ce n'est pas lui, comme on l'écrivait autrefois, qui a construit leur église, aujourd'hui Saint-Charles-Borromée. Les plans de l'édifice furent, dit-on, dressés, dès 1614, par un membre de la compagnie, François d'Aguillon, l'auteur du livre sur l'optique que Rubens avait illustré : la façade, d'un goût détestable d'ailleurs, aurait été élevée sur les dessins d'un autre jésuite, le P. Huyssens [1] ; mais il n'est pas impossible que Rubens ait été consulté pour la décoration intérieure de l'église. Une ancienne tradition lui attribue la chapelle de la Vierge et aussi la composition du maître-autel. Il s'agit, bien entendu, d'un « premier état » qui, à la suite d'un événement que nous dirons, a dû être assez sérieusement modifié au XVIII[e] siècle.

C'est surtout en qualité de peintre que Rubens a travaillé à l'église des jésuites d'Anvers. Dès le 29 mars 1620, un contrat intervenait entre l'artiste et le P. Tirinus, supérieur de la maison professe et, de plus, latiniste et bel esprit, car c'est lui qui devait publier, douze ans après, le *Commentarius in vetus et novum testamentum*. Aux termes de ce contrat, Rubens s'engageait à peindre trente-neuf plafonds pour la nouvelle église. Mais, avec sa prudence accoutumée, l'artiste avait tenu compte des obligations déjà souscrites de divers côtés et il n'entendait pas se charger seul d'un travail aussi considérable. De là l'article 2 du contrat : si Rubens promettait de peindre lui-même les esquisses en petit, il se réservait de les faire exécuter en grand par Van Dyck et par quelques autres de ses élèves. Ce texte, déjà cité par plusieurs historiens, est intéressant : il précise l'époque où le jeune Van Dyck, qui venait d'avoir vingt et un ans, fut attaché comme collaborateur à l'atelier d'Anvers.

Les travaux furent immédiatement entrepris ; et bien que Van Dyck, sur lequel Rubens avait cru pouvoir compter, lui ait, presque dès le début, faussé compagnie [2], ils furent promptement achevés. Pendant près d'un siècle, l'église des jésuites resta ce qu'elle était au jour où, en 1621, elle fut consacrée par l'évêque Malderus, mais, le 18 juillet 1718, la foudre, qui a parfois été cruelle aux maisons divines, mit le feu au monu-

1. Hymans. *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens*, p. 34.

2. Nous persistons à croire que Van Dyck n'a eu qu'une très faible part aux travaux de l'église des jésuites. Le contrat est du 29 mars 1620. Or, avant le 25 novembre, Van Dyck était arrivé en Angleterre. Le 28 février 1621, il recevait de Jacques I[er] un congé de huit mois; le 3 octobre, il partait pour l'Italie. Sa collaboration intermittente ne put être bien sérieuse.

ment. La catastrophe fit du bruit en Europe, car on trouve dans le *Mercure de France* une note sur l'incendie de cette église, « si célèbre par la magnificence de son architecture et par les peintures de Rubens dont elle étoit ornée ». Toutefois l'incendie ne détruisit pas complètement l'édifice et les richesses qu'il contenait. Il épargna deux vastes tableaux de Rubens, *Saint Ignace exorcisant des possédés* et *Saint François-Xavier ressuscitant des morts*. On sauva aussi un panneau un peu moins grand, une *Assomption de la Vierge*. L'église ayant été restaurée, on plaça cette peinture sur l'autel de la Vierge. Quant au *Saint Ignace* et au *Saint François-Xavier*, ils furent mis en réserve, et, avec l'*Érection de la croix* de Gérard Seghers et une *Assomption* de Cornille Schut, ils constituèrent une série de quatre tableaux qui, d'après l'ordre des saisons et des fêtes, prenaient successivement leur place sur le maître-autel. Cette situation, constatée par les touristes du XVIII^e^ siècle, dura jusqu'à la destruction de la compagnie de Jésus. Les trois peintures de Rubens furent alors achetées par l'impératrice Marie-Thérèse et elles sont aujourd'hui au Belvedère. La ville d'Anvers a fait ce jour-là une perte dont elle ne s'est jamais consolée.

Le *Saint Ignace* et le *Saint François-Xavier* sont des tableaux à grand spectacle, des compositions agitées et tumultueuses. Ici saint Ignace, debout devant l'autel, expulse les démons qui tourmentaient de malheureuses victimes et qui, chassés de leur asile, se décident à s'envoler par la fenêtre; là saint François-Xavier ressuscite un Japonais peu authentique en présence d'une foule surprise et convertie à la vue d'un aussi étonnant miracle. Ces deux histoires sont racontées avec une verve puissante et une belle furie d'exécution. Au temps de Mensaert (1763), les esquisses de ces deux compositions étaient conservées dans la maison professe des jésuites et elles ne lui paraissaient pas moins belles que les tableaux.

On a vu, par le contrat de 1620, que Rubens s'était engagé à faire, en petit, les projets des trente-neuf peintures destinées à prendre place au plafond de l'église. L'exécution de ce vaste décor comprenait une série de motifs religieux disposés dans des cadres octogones, ovales ou rectangulaires. Une vue de l'église des jésuites, peinte par J. Gheringh en 1663, est au musée de Munich, mais elle ne permet pas de se rendre compte de l'effet que devait produire le plafond. On serait tenté de croire que le nombre de trente-neuf sujets déterminé dans le contrat fut modifié, car la suite qui a été gravée par Jean Punt d'après les dessins de Jacob de Wit ne comprend que trente-six pièces (Amsterdam, 1751). Mais cette suite est incomplète. Pour reconstituer dans son ensemble l'œuvre de

Rubens, il faut y ajouter trois peintures, qui n'ont pas été reproduites : *Sainte Claire, Saint Joseph* et *Sainte Élisabeth.* La date à laquelle fut publié le recueil d'estampes n'a pas besoin d'être commentée. Jacob de Wit a été bien avisé lorsqu'il a dessiné avant l'incendie les motifs du plafond des jésuites, mais son crayon a fait parler à Rubens le langage du XVIII[e] siècle[1].

De cet immense travail il ne reste donc que quelques esquisses. Nous en avons quatre au Louvre, dans la galerie Lacaze : le *Sacrifice d'Abraham, Melchissédec offrant les pains consacrés,* l'*Élévation de la croix* et le *Couronnement de la Vierge.* Il y a sans doute de belles hardiesses dans les raccourcis de ces figures plafonnantes et çà et là une jolie note de couleur; mais ces quatre esquisses, improvisations d'une matinée, ne sont nullement des chefs-d'œuvre.

Le grand maître avait d'ailleurs tant de choses à faire! Au moment où il s'occupait du plafond des jésuites d'Anvers, il travaillait pour Gênes. Au temps de sa jeunesse, lors des fêtes données au duc de Mantoue, il avait connu plusieurs gentilshommes de la noblesse génoise, entre autres le marquis Nicolo Pallavicini. Il lui avait sans doute fait une promesse. C'est en 1620 seulement que Rubens put tenir sa parole. D'après un document cité par M. Armand Baschet[2], c'est alors qu'arriva à Gênes le *Saint Ignace opérant des miracles* que le marquis fit placer à l'église du Gesù, aujourd'hui Saint-Ambroise. Ce tableau, qui n'a pas été gravé, est un des plus beaux Rubens qu'on puisse voir en Italie. Par le jeu robuste des clairs et des ombres, il est bien contemporain du *Saint François d'Assise* et des œuvres exécutées vers 1619. Dans son voyage publié en 1758, l'aimable Cochin a parlé avec chaleur du *Saint Ignace* de Gênes. « A gauche, dit-il, on voit un saint jésuite qui guérit une possédée et ressuscite des enfants. C'est un grand tableau de Rubens : il est admirable, d'une belle composition distribuée par grandes masses d'ombres et de lumières; les têtes sont belles, bien rendues et de beaux caractères; belle couleur, belles étoffes. » Cet avis est aussi celui de M. Armand Baschet, qui résume son impression en un mot significatif : « Tout est chef-d'œuvre dans cet ouvrage. »

C'est à peu près de la même époque qu'on peut dater le *Martyre de saint Laurent,* du musée de Munich. L'estampe en fut gravée par Vorsterman, et, dès 1621, Rubens dédiait la planche à Laurent Beyerlinck, doyen de la cathédrale d'Anvers. Nous rattacherons au même moment histo-

1. D'après une note insérée dans l'*Academy* du 9 août 1879, la ville d'Anvers aurait acheté à la vente Visser les trente-six dessins de Jacob de Wit.

2. *Gazette des Beaux-Arts,* 1[re] période, t. XXIV, p. 334 et 339.

rique un *Saint Joseph* dont la trace s'est perdue et que l'artiste peignit pour l'église des Carmes déchaussés dans la forêt de Marlagne, près de Namur. M. Pinchart a publié l'ordre de payement, qui est du 29 mars 1621[1]. Ce *Saint Joseph* est égaré.

Il n'en est pas de même heureusement du magnifique *Saint Martin donnant à un pauvre la moitié de son manteau*. Cette peinture, que nous avons vue à Manchester en 1857, est au château de Windsor. Bürger l'a fort bien décrite et jugée dans ses *Trésors d'art en Angleterre*. Il a dit avec raison que le saint cavalier est fier et solide comme une statue équestre; que son cheval blanc pommelé est superbe ; que la figure de celui des mendiants dont la tête s'entoure d'un vieux linge est d'un naturalisme trop peu mélangé d'idéal, et que la couleur, combinaison savante de tons intenses sur des ombres vigoureuses, est d'un luxe inimaginable. J'ai gardé aussi une forte impression de ce tableau, qui a non seulement de l'éclat, mais de la grandeur. Rubens, qui ne prévoyait pas nos angoisses, ne l'a ni signé ni daté. On l'a déjà vu : pour introduire un peu de chronologie dans son œuvre immense, nous sommes contraint d'avoir recours à tous les calculs. Ici ce n'est pas une estampe, c'est une copie, ou du moins une imitation qui nous servira à dater approximativement le *Saint Martin*. Ce tableau paraît avoir exercé sur le jeune Van Dyck une séduction irrésistible. Il en fit une réplique, en réduisant notablement la dimension des figures, en simplifiant le groupe par l'élimination des personnages qui le gênaient. Cette imitation libre et d'un goût un peu primitif est à Saventhem, près de Bruxelles. Or on sait qu'elle fut installée dans l'église au mois de juin 1621. L'original ayant enfanté la copie, voilà le *Saint Martin* de Rubens replacé dans l'histoire.

Ces grands travaux se conciliaient avec des entreprises de moindre importance, notamment avec des portraits. Quelques-uns, il est vrai, annonçaient l'ambition de représenter le modèle dans son milieu social et dans le cadre de la vie quotidienne : ils comportent une composition et des accessoires qui en font de véritables tableaux. Tel est, au musée de Munich, le portrait de la comtesse d'Arundel que Rubens peignit à Anvers en juillet 1620 : la noble dame y figure avec son fou, son nain Robin et le beau chien blanc qu'elle aimait. Pour compléter le groupe, il ne manquait qu'un mari. Rubens ajouta plus tard l'effigie de Thomas Arundel debout derrière la comtesse, et l'œuvre, ainsi parachevée, a véritablement un très grand air.

Chose étrange! pour 1621, nos recherches évidemment incomplètes

1. *Archives des Arts* (1863), t. II, p. 171, 172.

— car Rubens ne se reposa jamais — ne nous mettent en présence que de deux œuvres importantes[1]. A la date du 5 septembre, Breughel de Velours envoie au cardinal Borromée une *Guirlande de fleurs* au centre de laquelle Rubens a peint une *Madonna bellissima*[2]. Nous savons aussi par une lettre du 13 septembre que l'artiste achevait alors un vaste tableau « tout de sa main » représentant une *Chasse aux lions* avec des figures de grandeur naturelle. Des événements qui pouvaient avoir quelque influence sur sa vie remplirent d'ailleurs les premiers mois de l'année. Le 31 mars mourait Philippe III, le prince à qui Rubens avait présenté les chevaux et le petit carrosse envoyés par le duc de Mantoue. Ce jour-là, le trône d'Espagne fut occupé par un personnage dont la mine est un peu plus fière, Philippe IV, le roi de Velazquez. Au point de vue des provinces flamandes, l'entrée en scène d'un nouveau souverain n'était pas indifférente à Rubens, car, dès cette époque, il s'occupait des affaires de son pays et il s'intéressait au renouvellement de la trêve qui avait été conclue avec les Hollandais et qui devait expirer le 9 avril. Changer de maître, c'est toujours une aventure. Toutefois, l'événement, beaucoup moins prévu, qui se produisit le 13 juillet, touchait Rubens d'une façon plus directe. Cette date, c'est celle de la mort de l'archiduc Albert, le prince affable qui s'était occupé du jeune peintre pendant son voyage en Italie, et qui, lors de son retour, l'avait attaché au service de sa maison. Le gouvernement des Flandres restait désormais aux mains de la veuve de l'archiduc, Isabelle-Claire-Eugénie. Mais de ce côté l'artiste n'avait rien à redouter pour sa situation. L'archiduchesse connaissait Rubens, elle l'aimait, et le dévouement demeura facile vis-à-vis d'une souveraine dont l'âme, espagnole à l'origine, devenait peu à peu flamande et qui, comme on le verra plus tard, associa son peintre à des négociations délicates.

Et d'ailleurs, si le génie est une force, si le succès est un excitant, Rubens pouvait être fier et rassuré. A ce moment, il est en plein triomphe. Avec une rapidité qui déconcerte, il multiplie les chefs-d'œuvre. De 1618

1. Si les conjectures pouvaient remplacer les textes absents, nous dirions que vers 1621 Rubens a dû peindre l'*Assomption de la Vierge* de la cathédrale d'Anvers. En effet, d'après les recherches de M. Hymans, c'est en 1624 que Paul Pontius grava ce tableau. On peut croire que l'*Assomption*, de l'académie de Dusseldorf, date à peu près de la même époque. Les origines de cette composition, que Van Hasselt ne mentionne pas dans son catalogue, ne sont point connues. La *Gazette* en publie une excellente reproduction due au talent de M. Ernest Forberg, l'habile professeur de gravure à l'académie de Dusseldorf.

2. G. Crivelli. *Giovanni Brueghel*. Milan, 1868, p. 272.

à 1620, il a fait admirer à ses contemporains les tableaux de Malines, la *Communion de saint François d'Assise,* la *Chute des réprouvés,* la *Bataille des Amazones,* le *Saint Ignace* de Gênes. En même temps, le plafond, si malheureusement brûlé, de l'église des jésuites d'Anvers, a montré la puissance de son caprice dans un grand ensemble décoratif. Illustre dans son pays, il est célèbre partout. Le monde vient à lui. Londres veut avoir des Rubens. Dans sa lettre du 13 septembre 1621, l'artiste écrit à William Trumbull qu'il sera toujours bien aise de recevoir l'honneur des commandements du roi d'Angleterre et du prince de Galles, et il se déclare heureux d'avoir à faire les peintures « de la salle au nouveau palais ». C'est aussi dans cette lettre, dont nous avons déjà cité un extrait, qu'il avoue que les grandes entreprises lui sourient plus que les « petites curiositez ». Rubens songeait aux vastes espaces, aux larges murailles décorées de fastueuses histoires et d'éloquentes mythologies. Il fallait à son inépuisable invention, non l'autel d'une église, mais un monument tout entier. Ce palais qu'ambitionnait son rêve, il allait le trouver à Paris.

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)

L'EXPOSITION NATIONALE DE 1883

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

LA PEINTURE

Il s'est passé, dans la peinture, beaucoup de choses fort curieuses et singulièrement intéressantes durant ce laps de cinq années, dont l'effort véritable devrait se trouver, comme qualité tout au moins, mieux et plus complètement représenté qu'il ne l'est à l'Exposition nationale de 1883.

Aux visiteurs pressés, ahuris ou médiocrement observateurs de nos Salons annuels, il ne laissera pas de paraître étrange qu'en un aussi court intervalle, tant et de si singuliers événements se soient produits, dont ils n'ont eu garde d'être frappés, et surtout que ces événements soient de conséquence.

Notre assertion n'a cependant rien de paradoxal et il ne nous sera pas difficile de leur en faire toucher du doigt les preuves. Aidez-nous seulement par la pensée à transformer le décor de l'une des salles du palais de l'Industrie et, puisque nous sommes les maîtres d'en agir à notre guise, essayons d'y constituer, à la barbe des railleurs, un groupement sympathique.

Dans cette salle imaginaire, commençons par réunir — et ici il me faut de toute nécessité faire appel à vos souvenirs, puisque l'Exposition nationale aura été impuissante à réaliser notre idéal — les plus belles œuvres qui soient sorties depuis cinq ans de l'atelier de M. Jules Breton. A son dernier tableau, le *Matin*, joignons cette autre admirable peinture

1. Voir la *Gazette*, t. XXVIII, 2e période, p. 273.

FIGURES DE LA « CONDAMNATION DE JEAN HUSS », PAR M. BROZIK.

(Exposition nationale. — Dessin de l'artiste.)

du Salon de 1880 : le *Soir*, la *Femme de l'Artois* du Salon de 1881, et encore *Le Soir dans les hameaux du Finistère* du Salon de 1882; il va sans dire qu'autour de ces maîtresses pièces nous conservons religieusement tous les portraits que l'artiste a envoyés à l'Exposition nationale, et jusqu'à cette petite *marine* qu'on n'admire pas assez à notre avis, quoiqu'elle vaille autant dans son modeste format que la grande *Vague* qu'on voit au Luxembourg, du maître d'Ornans. A côté de M. Jules Breton, nous placerons M. Bastien Lepage. Aux deux toiles de lui qui se trouvent déjà au palais des Champs-Élysées : les *Foins* et *Saison d'octobre*, nous réunirons, si vous le voulez bien, la *Jeanne d'Arc* du Salon de 1880, et l'*Amour au village* du Salon de 1883. A ce premier noyau, déjà imposant, nous ajouterons les trois énergiques peintures de M. Lhermitte, actuellement exposées, et nous demanderons à M. Cazin de nous prêter, avec la *Chambre de Gambetta*, d'une exécution si juste et si délicate, son *Tobie*, qui n'eût pas dû être séparé de l'*Ismaël;* sa *Judith*, du dernier Salon — non pas à cause du sujet demeuré assez obscur, mais à cause de l'exécution — ainsi que quelques-unes des excellentes études de paysages que l'artiste nous montrait naguère dans les salons de la rue de Sèze. Réparons ensuite sans façon la faute, volontaire ou non, qu'a commise M. Henry Lerolle en n'envoyant point à l'Exposition nationale ses tableaux : *Jacob chez Laban*, *Dans la campagne* et *Au bord de la rivière*, des Salons de 1879, 1880, 1881, et en n'y laissant pas même figurer sa dernière œuvre : l'*Arrivée des bergers;* à côté de ce réfractaire, mettons, toujours dans la même salle, le *Saint Cuthbert* de M. Duez, un certain *Saint Herbland* de M. Dagnan-Bouveret, datant de 1880, et qui doit être enfoui à cette heure au fond de quelque église de la banlieue; n'oublions maintenant ni la délicieuse et toute corrégesque petite *Baigneuse*, de M. Mercié, ni la *Veuve*, de M. Renouf, ni son *Pilote*, ni les *Déchargeurs de charbon*, de M. Gervex, ni la *Grève des mineurs*, de M. Roll, ni un *Coin d'atelier*, par M. Édouard Dantan, ni même, puisque nous l'avons sous la main, cette claire et naïve représentation d'un *Chantier*, qu'a signée M. Brouillet. A présent, il nous reste à distribuer deci, delà, sur nos quatre parois, quelques portraits ne remontant pas plus haut qu'à 1878, et peints, non pas sous le jour artificiel de l'atelier, mais dans la lumière vraie du dehors et, comme on dit, en plein air; pour ne citer que celui-là, nous prendrons pour exemple le portrait d'*Ulysse Butin*, par M. Duez. Pour achever de compléter l'ensemble que nous rêvons d'établir, nous mêlerons discrètement dans nos panneaux ébauchés quelques paysages signés de noms divers, mais offrant du moins entre eux cette commune relation, qu'à la sincérité de l'interprétation ils joindront

le mérite d'une exécution franche et loyale, et c'est encore une de nos exigences que dans ces paysages nous puissions lire clairement à quelle pensée, voulue ou naïve, inquiète ou sereine, aura obéi leur auteur. Il nous sera aisé de faire de tels choix, car, dans l'école paysagiste proprement dite, de même que parmi les artistes dont nous venons de rassembler les ouvrages, plusieurs ont déjà, soit partiellement, soit pleinement réalisé notre programme. Pour montrer, au surplus, qu'en ce point particulier notre idéal n'a rien d'exclusif et d'étroit, nous irons chercher dans la salle des dessins les austères paysages, cire et pastel, de M. Cazin, et nous n'hésiterons pas à les réunir aux fraîches et pénétrantes impressions de nature de M. Pointelin, et même à la *Vache* si naïvement imposante et si crânement peinte de M. Roll.

Voilà notre salle imaginaire remplie et par les œuvres que nous avons désignées et par quelques autres encore — mais de mêmes tendances — que nous n'avons pas eu le loisir ou la patience d'énumérer. Vous avez sans doute remarqué qu'un éclectisme relatif a présidé à tous nos choix : côte à côte, n'avons-nous pas rangé des peintres de tempérament bien différent et des exécutions singulièrement disparates? Et cependant, malgré la diversité des moyens d'expression et la divergence des voies suivies, quelle impression d'unité dans la poursuite d'un même résultat se dégage de cet ensemble! Comme on sent bien qu'on aime ici la nature, la lumière et la vie, et que pour en rendre les plus humbles manifestations comme aussi les plus éblouissants ou les plus saisissants spectacles, on obéit à un seul et même fécond principe, la sincérité, laquelle n'est point du tout exclusive, comme l'ont cru à tort certains réalistes d'antan, de l'expression du sentiment intime de l'artiste et de l'émotion qu'il a ressentie.

Vous nous demandiez tout à l'heure ce qu'il avait pu se passer depuis cinq ans d'intéressant et de curieux dans la peinture; eh bien! le voilà : il existe chez nous une école qui est vivante, qui progresse et qui chaque jour, gagnant en nombre et en valeur, va grandissant et s'affirmant : et cette école, très naturaliste dans son principe, a cependant un idéal!

Certes, cet idéal, aucun des artistes dont nous avons cité les noms ne l'a inventé, et nous savons, de reste, que ce n'est pas hier que François Millet en a, le premier, donné dans ses chefs-d'œuvre la poétique formule. Mais, ce qui est bien de l'heure présente et ce qu'il nous importait de constater, c'est l'irrésistible force qui pousse et entraîne la presque généralité de nos peintres vers l'étude chaque jour plus attentive et plus délicatement observatrice de toutes les formes, de tous les spectacles, comme aussi de toutes les manifestations de la vie.

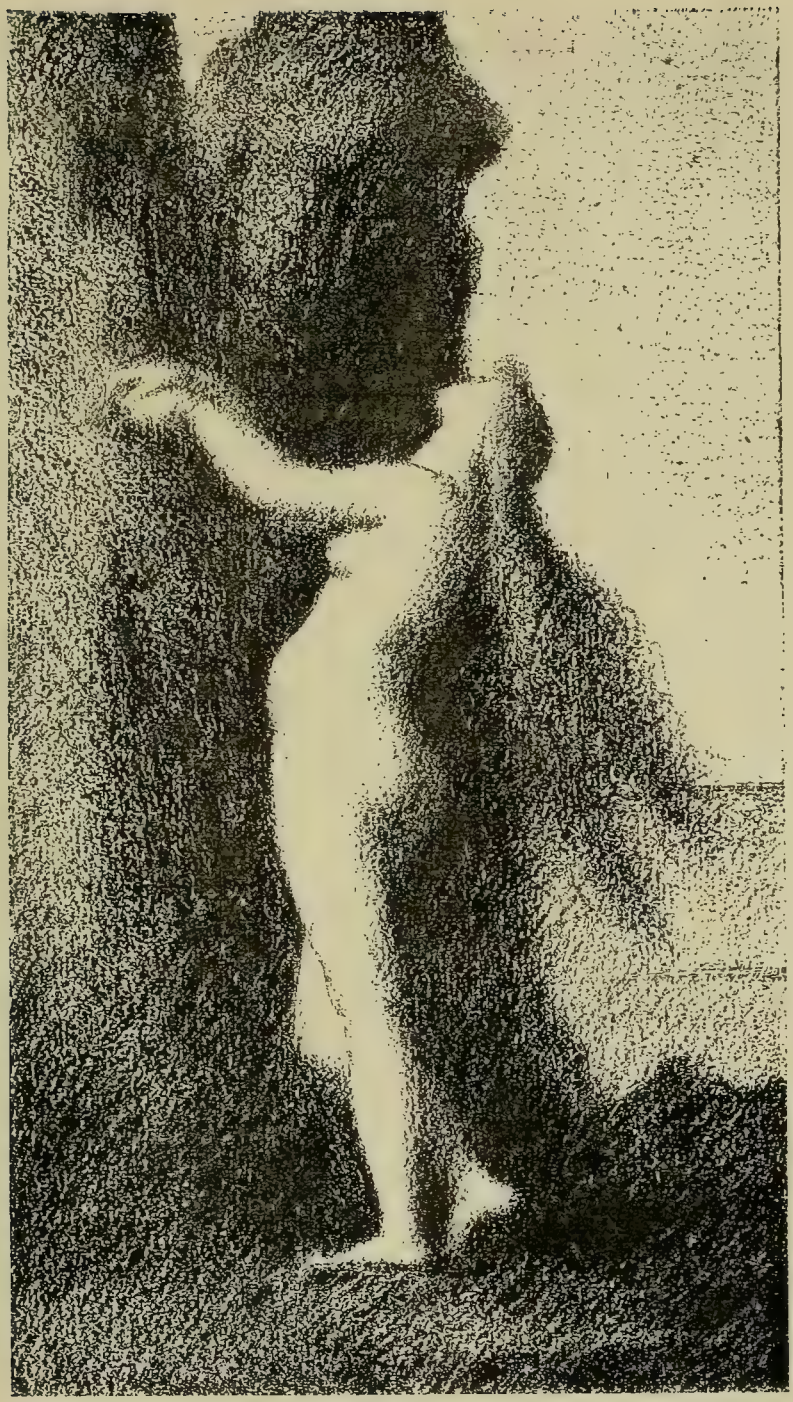
Mais, en applaudissant avec abandon à ce que nous considérons comme un mouvement vraiment salutaire et fécond, il y aurait cependant lieu de discuter ici une question, purement technique à la vérité, mais qui n'en a pas moins, pour l'avenir de notre art, une haute et sérieuse importance.

Il semble qu'une école naturaliste, et nécessairement plus observatrice qu'aucune autre, devrait de toute rigueur posséder à fond les notions les plus judicieuses et les plus sûres des lois du coloris; ayant sans cesse la nature sous les yeux, l'emploi des transpositions et la rigoureuse connaissance des *valeurs* devraient lui être choses couramment familières.

Or il n'en est pas tout à fait ainsi. Pour nombreux, en effet, que se comptent dans la peinture contemporaine les disciples des Rousseau, des Corot, des Courbet et des François Millet, il en est bien peu qui soient ce qu'ont été leurs modèles, des peintres, — le mot étant pris dans son acception de métier, — des peintres tout à fait complets.

Tout en reconnaissant que sous le rapport de l'exécution notre jeune école n'a cependant pas été, depuis quelques années, sans faire d'intéressants progrès, il n'en demeure pas moins frappant qu'il lui reste encore passablement de règles à apprendre et de vérités à découvrir, même parmi les plus évidentes et les plus vitales. A quoi tient donc, par exemple, cette infériorité si marquée, si écrasante, qu'il nous faut bien constater, s'il nous arrive de comparer par ses seuls dehors quelqu'une des productions d'aujourd'hui, tantôt si minces ou crayeuses d'aspect, tantôt si lourdes de pâtes, avec les consistantes et si transparentes peintures d'un Delacroix ou d'un Théodore Rousseau? Est-ce à la mauvaise initiation que reçoivent nos jeunes peintres qu'il convient de nous en prendre, ou plus justement peut-être à l'absence même de cette initiation? Avant tout, la peinture est un métier; or un métier doit s'apprendre et peut être enseigné, au moins dans ses principes les plus élémentaires. Où donc l'élève les reçoit-il, ces principes? Ce n'est assurément pas à l'École des beaux-arts, où l'on professe tant de cours, sauf précisément celui de tous qui paraîtrait devoir être le plus indispensable.

Il y a certainement dans cette lacune quelque chose qui confond la logique aussi bien que la raison. Au lieu donc de laisser l'élève flotter, errer, sans guide et comme à l'aventure, à la recherche d'une bonne et solide méthode de peindre et de cette première et sûre éducation de l'œil et de la main qui influeront tant, plus tard, sur toute sa carrière, pourquoi, quand on en comprend si bien aujourd'hui la nécessité pour tous les autres arts, pourquoi ne créerait-on pas cet enseignement profession-



ANDROMÈDE, PAR M. HENNER.

(Exposition nationale. — Dessin de l'artiste.)

nel, tout élémentaire et, naturellement, tout à fait impersonnel? Hâtons-nous de le faire tandis qu'il existe encore des hommes expérimentés, appartenant à une génération qui, elle du moins, savait ce que c'était que bien colorer et bien peindre; cherchons pour ce cours un homme comme Philippe Rousseau, par exemple, et dans l'avenir combien d'artistes nous seront redevables de ce bienfait de n'avoir pas à souffrir, comme il en arrive à tant d'autres autour de nous, des insuffisances, des pauvretés ou des défaillances de leur exécution.

Il existe, dans l'école contemporaine, une individualité qui a trouvé le secret facile d'échapper à ces faiblesses. Autrefois, ce peintre ne peignait guère, tout en dessinant à l'avenant. A présent, les tableaux qu'il expose sont précisément à la peinture ce que la musique dite imitative est aux réalités qu'elle a la prétention de nous rendre sensibles. A force de sacrifier et de sous-entendre et le dessin et la couleur, cette peinture est devenue tout bonnement chimérique; ce n'est plus même une image plus ou moins colorée que l'on a sous les yeux, mais une abstraction. Or les choses abstraites, en art comme dans le domaine des idées, sont viande creuse; toujours elles procèdent, du reste, de connaissances sérieuses insuffisantes. Cependant, comme toute singularité est assurée de trouver des imitateurs, notre artiste a aussi les siens. Nous les appellerons *intentionnistes,* l'intention de peindre devant être réputée, chez eux, pour le fait.

Des amis les louent de leur sentiment et de leur naïveté, sans toutefois défendre beaucoup leur technique. On dit d'eux qu'ils cherchent les primitifs. C'est bien possible. Mais l'art de peindre en serait-il donc réduit, après six siècles, à retourner à ses premiers et puérils bégayements? Au vrai, et à supposer que de pareilles tentatives pussent avoir un sens, ce serait à se demander si, avec l'*intentionnisme*, la peinture ne va pas retomber en enfance.

Les cinq précédents Salons nous avaient montré un grand nombre de tableaux d'histoire, de représentations allégoriques ou décoratives, à sujets philosophiques, poétiques, religieux ou mythologiques.

De ces peintures, la plupart à hautes visées, mais vides, creuses, tristement et très insuffisamment exécutées, beaucoup se retrouvent à l'Exposition nationale. Mais, toutes ayant été déjà, dans la *Gazette,* l'objet de sérieuses analyses, notre tâche se fût trouvée, du coup, singulièrement abrégée, n'étaient que des envois d'ouvrages absolument nouveaux de MM. Henri Lévy, Brozik, Henner, Alma-Tadéma et James Tissot, viennent à des titres divers réclamer de nous quelques écritures.

Le *Couronnement de Charlemagne* exposé par M. Henri Lévy, pour

la première fois, au palais de l'Industrie, est destiné à la décoration du Panthéon. Par façon de parenthèse et pour l'acquit de notre conscience de critique, disons tout de suite combien cette décoration va devenant, chaque fois qu'on y ajoute quelque nouvel ouvrage, de plus en plus disparate dans ses parties et tout à fait incohérente dans son ensemble. Ce n'est point en tout cas la dernière peinture de M. Henri Lévy qui contribuera à ramener l'unité et à rétablir l'harmonie absentes, car elle-même va jeter une note encore inédite au milieu de cette cacophonie décorative.

Comme toutes les commandes destinées au Panthéon, la composition de M. Lévy se divise en trois parties séparées par des entrecolonnements. Dans le panneau central, le plus vaste, l'artiste a peint Charlemagne « à la barbe florie » recevant la couronne impériale des mains du pape Léon III. La scène se continue à droite et à gauche dans les panneaux latéraux; à gauche, c'est le clergé et toutes les pompes sacerdotales; à droite « sous les sacrés portiques » se presse la foule du peuple — une foule d'opéra — acclamant l'empereur d'Occident. M. Lévy ne s'est mis en peine pour cette vaste « machine » ni de recherches archaïques, ni de couleur locale, ni de restitutions archéologiques. Toute la composition est combinée, agencée, d'après les meilleures formules empruntées à l'art du XVIII^e^ siècle; Subleyras y entre pour quelque chose et Natoire pour beaucoup; on dirait au surplus que C. Eisen ou N. Cochin en ont fourni le dessin. Cela est chiffonné, enlevé et « troussé » à ravir dans une allure générale, facile et cursive : avons-nous besoin d'ajouter qu'au point de vue des nécessités historiques, cela manque absolument de caractère?

Pour remplir la partie supérieure de son panneau central, M. Lévy fait assister à la fête Dieu le père lui-même, entouré d'un cortège d'anges. Assurément le fait n'a rien de positif, mais il était de toute convenance que le Père Éternel tînt ici la place de l'allégorie obligée, du moins, d'après les règles de la poétique du XVIII^e^ siècle.

L'exécution, d'un aspect assez tendre et harmonieux, s'évapore cependant et se trouble en plus d'un endroit. La partie de beaucoup la meilleure est le groupe des évêques : nous retrouvons seulement là quelque chose de la distinction du coloriste habile, délicat, raffiné même, qu'il y a en M. Henri Lévy.

Avec M. Brozik nous changeons singulièrement de gamme. Élève de l'académie de Prague et de MM. Piloty et Munkacsy, M. Brozik fait de la peinture sévère, grave et tournant volontiers à la tragédie. Dans sa *Condamnation de Jean Huss au concile de Constance*, l'artiste met en scène une cinquantaine de personnages. Le concile, après avoir jugé Jean Huss, s'est réuni dans la cathédrale de Constance et l'empereur Sigismond pré-

side l'assemblée. A droite du spectateur, Jean Huss, debout, dépouillé de ses vêtements sacerdotaux, écoute, dans une attitude fière, résignée, mais nullement abattue, la terrible sentence que lui lit un évêque et qui le condamne au bûcher. Sigismond a donné à Jean Huss un sauf-conduit; il voit quel cas le concile a fait de sa parole engagée et son visage, son geste, expriment la fureur qu'il en éprouve. Tel est le beau drame historiqué dont M. Brozik s'est proposé de nous rendre témoins. Pourquoi ne nous émeut-il pas? Serait-ce qu'à plus de quatre siècles en arrière il nous est impossible de nous passionner pour ce farouche récit, quelque révoltant qu'il soit pour nos libres consciences? Peut-être bien. Et cependant, l'artiste a dépensé un talent considérable pour qu'il en fût autrement. Tout est en effet traité avec soin dans cette immense toile : personnages, costumes, accessoires. La manœuvre du pinceau y semble assez large; toutefois elle est trop également et uniformément appuyée. L'ensemble de la composition manque d'enveloppe, et ce défaut communique à toute la coloration un aspect assez dur. Il saute aux yeux que la facture de M. Brozik retarde d'au moins cinquante ans sur les procédés aujourd'hui en honneur dans notre école vivante. Mais ne soyons pas injuste et rappelons-nous plutôt que l'artiste ayant appris les siens à Prague et à Munich, a bien le droit de ne pas être tout à fait au courant de nos dernières modes.

Nous adorons le grand et beau talent de M. Henner, et cependant M. Henner nous désole! Comment et où trouver pour le louer des formules nouvelles? Que ne lui a-t-on pas encore dit, en fait d'éloges, dont il n'ait eu cent fois les oreilles rebattues? En vérité, M. Henner nous désespère. Incomparable virtuose, le voici de nouveau devant nous avec une nouvelle et plus séduisante édition de ce beau poème de la forme féminine, toujours nouveau et infini pour lui, et qu'il ne se lassera sans doute jamais de lire et d'étudier avec amour. Sa récente création, une *Andromède*, est simplement une merveille avec ses carnations ivoirines et leurs morbidesses attendries, obtenues, modelées d'une touche si délicate et si subtile que Corrège en serait jaloux.

A son *Andromède* M. Henner a joint deux autres peintures inédites. L'une est un portrait (celui de M^me^ D. F.) d'une grande beauté d'exécution et d'un charme surprenant, et l'autre est cette même jeune *Religieuse en prière* dont M. Henner nous avait déjà montré la première pensée au Salon de 1883. En tant que variations et que modulations sur ces deux notes principales, le noir et le blanc, cette peinture est de l'habileté la plus consommée. Ah! que M. Henner aura donc été bien inspiré d'aller à Madrid étudier Velazquez; comme il a su mettre à profit l'art sans pareil

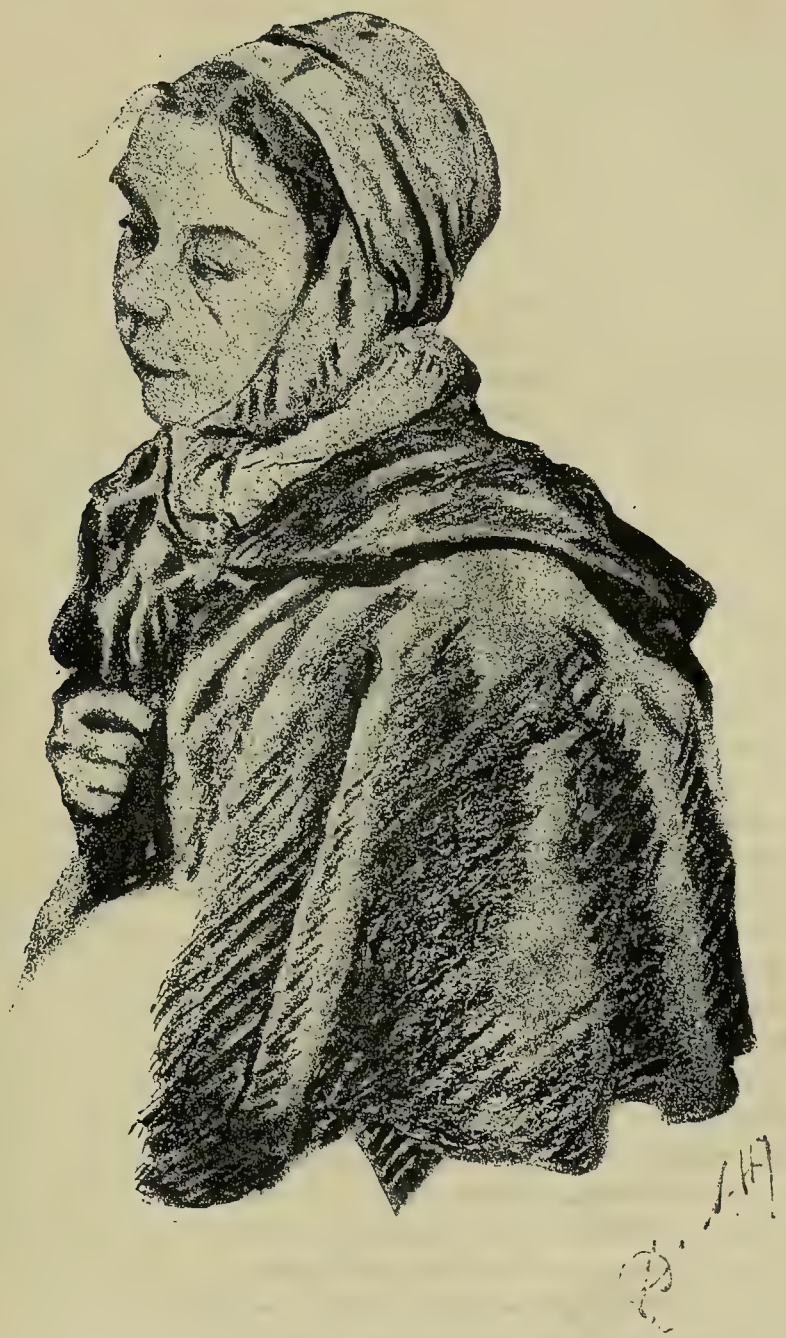


FIGURE DE « LA PLACE DU CARROUSEL », PAR M. DE NITTIS.

(Exposition nationale. — Dessin de l'artiste.)

du maître espagnol à varier, à nuancer les beaux noirs, à leur opposer toute la gamme délicate des blancs !

Mais il nous semble impossible que, mis en face du plus grand des réalistes, M. Henner se soit borné à l'interroger sur des combinaisons, des habiletés, des secrets de palette ; il nous étonnerait fort que Velazquez ne lui eût pas fait de plus hautes confidences, et nous en apprendrons sans doute bientôt quelque chose. Si l'idéal de notre artiste paraît convaincu que l'art n'est, à tout prendre, que le plus séduisant des mensonges, Velazquez a dû lui dire qu'il n'en est pas tout à fait ainsi, mais qu'il est encore nécessaire que ce beau mensonge, pour acquérir toute sa séduction, s'écarte le moins possible des vérités formelles et ne tende pas à s'évaporer en de trop insaisissables rêves.

Ce n'est rien moins qu'un rêve et surtout un rêve de beauté que M. Alma-Tadéma, membre de la Royal Academy, a envoyé à l'Exposition nationale. Le *Modèle du sculpteur*, ainsi se nomme son envoi, est une académie grande comme nature, assez gauchement posée, l'un des bras relevé sur la tête, l'autre s'appuyant sur un long roseau. Debout, et bien entendu sans voile, elle s'offre à l'examen d'un sculpteur placé en arrière, et qui semble fort soucieux quant au parti à tirer de son modèle : nous le comprenons sans peine. Les formes de la future Vénus sont en effet d'une telle pauvreté que l'infortuné aura bien de la peine à y trouver une inspiration quelconque. Mais à cette laideur plastique vient encore s'ajouter une autre mésaventure : l'épiderme du modèle affecte les tons les plus hétéroclites; on dirait que la coloration générale a été obtenue à l'aide du jus de pruneaux cuits. Par Jupiter ! qu'arrive-t-il au talent de M. Alma-Tadéma ? Sous quelle lumière artificiellement tamisée a-t-il donc étudié son modèle? Est-ce que les brouillards de Londres communiqueraient aux nudités ces colorations aussi invraisemblables qu'excentriques?

Mais M. Alma-Tadéma est un maître et il l'a trop bien et trop souvent prouvé pour que nous attachions de l'importance à ce qui ne peut être chez lui que l'erreur d'un jour et tout au plus une simple méprise.

Nous parlions tout à l'heure des brouillards de la Tamise. Il y aurait, à ce propos, un curieux chapitre à écrire relativement à leur influence, assurément regrettable, sur le talent d'un autre artiste qui est, en même temps, un de nos compatriotes. Nous voulons parler de M. James Tissot. A la suite d'un séjour prolongé en Angleterre, M. Tissot nous est revenu, et pour nous montrer où il en est aujourd'hui, il expose la parabole de l'*Enfant prodigue*, divisée en quatre tableaux. Au vrai, rien n'est plus anglais pour le fond et pour la forme que ces quatre bizarres peintures exécutées avec une préciosité, un poli et une netteté qui défient toute

comparaison même avec ce que l'art des Van der Werf nous a légué de plus fini et de plus léché. Et cependant il y a dans ces panneaux, de facture et de coloration beaucoup trop exotiques pour notre goût, des détails et des morceaux d'un rare mérite. Certaines têtes de jeunes filles, d'une grande finesse d'expression, sont absolument charmantes ; et comme elles sont bien anglaises !

Il convient aussi de reconnaître que M. Tissot possède à un haut degré le juste sentiment du clair-obscur et que, sous ce rapport, ses effets d'intérieur sont on ne peut plus finement observés.

Devons-nous, d'après ces témoignages, conclure que M. Tissot restera anglais et qu'il est désormais impuissant à revenir à résipiscence ? Le talent de cet artiste dépaysé a fait dans le passé et fait tous les jours dans le domaine de l'aquafortiste preuve d'assez de souplesse pour qu'on puisse croire encore à la probabilité d'une nouvelle conversion.

On sait que, fuyant les cohues et les voisinages compromettants, plusieurs de nos maîtres, et des plus célèbres, avaient depuis longtemps renoncé à prendre part aux Salons annuels. L'Exposition nationale aura eu cette bonne fortune d'obtenir leurs envois, et nécessairement ceux-ci y tiennent une place trop importante et trop capitale pour que nous ne leur consacrions pas une étude attentive. M. Meissonier, tout le premier, et en vrai patriote qu'il est, a voulu payer d'exemple. Son exposition est même considérable, puisqu'elle comprend deux portraits et cinq tableaux, et on sait si c'est chose rare de trouver en une seule fois tant de peintures de lui réunies. Aussi les amateurs ne cessent-ils de les entourer. M. Meissonier aura vraiment été la *great attraction* de l'Exposition nationale.

Le portrait de M. Victor Lefranc date de 1881. Il est de toute petite dimension, puisqu'il ne mesure que $0^{m},29$ en hauteur sur $0^{m},22$ de largeur, et cependant c'est là une très grande peinture dans son cadre minuscule. Rien n'est aussi vivant, plus formel et plus physionomique que le portrait de cet excellent homme, dont la mort est encore un deuil récent pour ses amis. Assis à son bureau, le corps légèrement rejeté en arrière par un mouvement d'un naturel parfait, il semble avoir délaissé un moment son travail et s'abandonner à quelque rêverie. Sa tête fine, les traits si individuels de son visage, sa bouche, l'œil unique, car Victor Lefranc était borgne, et jusqu'à ses mains, si parfaitement particularisées, sont exprimés avec cette acuité de dessin, cette certitude et cette précision, toujours un peu soulignée, qui caractérisent le talent de M. Meissonier.

Quand le temps, faisant son travail d'apaisement, aura mêlé et fondu

ensemble les tons encore un peu vifs de certaines parties, qu'il aura effacé les luisants des glacis, et posé sur tout cela sa patine harmonieuse, le petit portrait de Victor Lefranc sera un merveilleux chef-d'œuvre.

Le second portrait, celui de M^me^ M..., est achevé d'hier. Il est plus grand d'une douzaine de centimètres que celui de Victor Lefranc et il en diffère notablement aussi par une exécution beaucoup plus fondue et plus souple. Le charme et la grâce du modèle, la morbidesse des chairs, tous les fins détails de la physionomie et du costume féminin imposaient nécessairement ici à M. Meissonier une manière plus tendre et plus caressée. Rarement, croyons-nous, M. Meissonier a peint des portraits de femme; celui de M^me^ M... est donc appelé à figurer dans son œuvre comme une exception.

Du tableau intitulé le *Chant*, nous n'avons pas grand'chose à dire, si ce n'est que c'est un sujet « à costumes » et qu'il représente un musicien du XVI^e^ siècle, jouant de l'orgue et accompagnant le chant d'une belle personne debout auprès de lui. Dessin, coloris, exécution, tout dans cette peinture est assurément de la plus extrême habileté; mais il n'y a dans ces virtuosités, pour prodigieuses qu'elles soient, rien qui nous parle et nous émeuve.

Nous conserverons la même réserve à l'endroit de l'*Arrivée des hôtes*, une autre grande composition « à costumes » qu'un cadre vide a longtemps attendue aux Champs-Élysées, et que M. Meissonier eût mieux fait, dans l'état d'inachèvement relatif où elle est montrée au public, de laisser encore sur son chevalet.

Une exécution assagie, tranquille et beaucoup moins vive et éblouissante qu'elle ne l'est dans les précédents ouvrages de M. Meissonier nous permet d'étudier tout à l'aise cette composition militaire, très grande d'effet et de dimensions, que le livret appelle : le *Guide, armée de Rhin-et-Moselle* (1797).

Un peloton de dragons, après avoir tourné le coin d'un bois, s'est engagé dans un chemin en pente sous la conduite d'un paysan; telle est l'action mise en scène, et qui a pour cadre une forêt dépouillée de son feuillage.

Personne, croyons-nous, dans l'école française, n'est aujourd'hui de force à faire s'avancer ainsi, droit sur le spectateur, ces cavaliers montant des chevaux bais, marchant au pas, et dessinés nécessairement de face, comme l'a tenté et si admirablement réussi M. Meissonier.

Tout est de la plus merveilleuse observation comme de la plus extrême justesse de mouvement et d'allures dans l'attitude des deux chevaux qui tiennent la tête de la colonne; un de nos collaborateurs, M. le co-

AU JARDIN, PAR M. F. HEILBUTH. — (Exposition nationale. — Dessin de l'artiste.)

lonel Duhousset, l'homme de France qui sait le mieux ces choses de l'hippographie, s'est donné la peine de nous expliquer à nous autres profanes que de ces deux chevaux qui marchent si bien, l'un reposait sur l'appui diagonal et l'autre sur l'appui latéral.

Au surplus, il y a de bien autres beautés dans cette composition, véritable page d'histoire par l'intérêt profond qu'elle inspire. En tête du peloton, et surveillé étroitement par les deux premiers dragons, s'avance le paysan allemand, le *guide,* fumant sa longue pipe. Avec ses beaux habits des dimanches, son superbe gilet d'un rouge vif, ses yeux bleus et son air tranquille, cet homme n'a vraiment pas la mine d'un traître ni d'un espion; et, cependant, comme son escorte semble s'en défier et comme elle paraît attentive à ses moindres gestes! En vérité, c'est tout un drame, muet à la vérité, mais bien éloquemment exprimé par les diverses physionomies des acteurs, qui se joue là entre ces soldats et cet homme!

En face d'une telle œuvre, largement et vaillamment exécutée dans une coloration un peu sourde, mais chaude et très soutenue, et cela, sans qu'aucune note, autre que la note rouge un peu vive du gilet du guide, trahisse l'ambition coupable de s'insurger contre l'ensemble, il nous semblerait mesquin de venir chicaner outre mesure M. Meissonier sur un aussi mince écart, alors surtout qu'il lui sera si aisé de le faire disparaître. Qu'il prenne donc notre observation pour ce qu'elle vaut : son *guide* est une peinture magistrale et nous la voudrions un chef-d'œuvre.

A côté de cette grande page, nous retrouvons dans un petit tableau baptisé *Saint Marc* (*Madonna del Baccio*), le peintre de nos premières admirations, le Meissonier des intérieurs savamment éclairés, des piquants effets de clair et d'obscur, se jouant dans ses colorations avec des tons chauds et profonds d'un ragoût étonnant. Tel M. Meissonier est bien encore dans ce mystérieux coin de Saint-Marc, un souvenir d'hier, où le maître nous montre une dame vénitienne priant à genoux devant la *Madone du baiser.*

Est-ce une pensée philosophique, plutôt que le seul amour du pittoresque qui aura inspiré à M. Meissonier cette œuvre inattendue, intitulée au livret : *Les Tuileries, — mai 1871?* Et cependant, l'artiste n'est pas homme à pleurer longtemps sur le passé; il aime bien trop toutes les manifestations de la vie, et il est bien trop vivant lui-même pour s'attendrir outre mesure et s'attarder aux spectacles mélancoliques. Le hasard, sans doute, est entré pour beaucoup dans l'affaire. Un certain jour, M. Meissonier aura été frappé par un curieux point de vue : du jardin des Tuileries, il aura aperçu par une large baie ouverte dans ce qui fut la

salle du Trône, se découpant et s'enlevant nettement sur un ciel fin, ce char de la Victoire, ce quadrige de bronze qui surmonte l'arc triomphal de la place du Carrousel; il aura lu, sur les murs noircis par l'incendie, les noms de Marengo et d'Austerlitz, écrits en lettres d'or; à ses pieds, il aura vu ces amas de décombres et de choses sans couleur appréciable, dénaturées, salies par les intempéries ou, à moité calcinées par le feu, débris informes que l'effondrement des voûtes a entassés sur le sol, et il se sera dit qu'il y aurait sûrement un intérêt à conserver un souvenir de toutes ces laideurs!

Mettons donc que ce tableau est une leçon de philosophie puisque, aussi bien l'auteur a pris soin de nous en indiquer l'esprit en inscrivant, au bas, ce vers latin :

Gloria majorum per flammas usque superstes.

Il n'est pas gai à contempler ce tableau, avec ses gris lugubres que traversent, là où la flamme a léché les murailles, de grandes traînées de roux et de jaune; pas aussi gai assurément et moins pimpant d'aspect qu'une poétique *ruine* de Hubert-Robert ou de Fragonard; pourtant il a aussi sa poésie, une poésie pénétrante et tragique, s'inspirant des « larmes des choses » et n'empruntant rien qu'à la seule éloquente réalité.

C'est aussi aux ruines du palais des Tuileries que M. de Nittis a demandé le motif principal de son tableau : la *Place du Carrousel,* que l'État vient de faire entrer au musée du Luxembourg.

Quoique étranger, M. de Nittis est, on le sait de reste, le plus parisien de nos peintres. Il aime et rend, comme pas un, l'aspect de nos rues, de nos quais, de nos places, avec leur mouvement, leur tohu-bohu, toute leur vie journalière, fourmillante et intense. Nul mieux que lui, enfin, n'a su dessiner avec plus de vérité et d'esprit une Parisienne, chez elle ou dehors, trônant dans son salon ou trottinant par la rue, flânant et musant aux étalages, ou bien encore allant « où va une femme qui sort ».

La *Place du Carrousel,* dont les ruines des Tuileries forment le fond et que l'artiste a éclairées d'un grand coup de soleil, rentre donc absolument dans la manière habituelle de M. de Nittis: c'est, avant tout, un spectacle parisien. C'en est un autre aussi que ce salon, vu à la lumière étincelante des bougies, à l'heure du *Thé,* et où M. de Nittis nous montre un coin de ce monde féminin qui l'intéresse tant, paré de toilettes élégantes, causant et se groupant dans des attitudes savamment étudiées.

A ce *Thé*, qu'une glace malencontreuse nous empêche d'étudier à

notre aise, — une importation anglaise que, par parenthèse, nous regretterions fort de voir se propager chez nous — nous préférons de beaucoup deux délicieux paysages, une *Charmille* et un *Vieux jardin*, tout ensoleillés dans leurs gais lointains de verdures printanières, d'une coloration aussi fraîche et aussi tendre que si elle était obtenue avec le pastel, tandis que les premiers plans restent baignés d'une ombre chaude et transparente.

Il y a beau temps que M. Heilbuth est devenu un de nos compatriotes : son art, si français, eût parfaitement suffi, d'ailleurs, à lui conquérir d'emblée des lettres de grande naturalité. Peu soucieux d'envoyer ses peintures aux Salons annuels, M. Heilbuth s'est réservé pour l'exposition nationale, et, en cela, il s'est montré prévoyant, car ses deux jolis tableaux de « plein air » intitulés : *Au jardin* et *Une fête*, attirent à bon droit le public et retiennent l'attention. Il y avait longtemps que M. Heilbuth ne nous avait fait voir deux compositions aussi importantes. Peut-être que ses succès, si légitimes, comme aquarelliste, lui faisaient quelque peu délaisser la palette ; quoi qu'il en soit, il nous est revenu avec toutes ses belles qualités de peintre et ses délicates colorations, si claires, si tendres, si harmonieusement lumineuses et fondues.

C'est une joie pour les yeux que de contempler cette belle compagnie en *fête*, se promenant, conversant et se livrant à toutes sortes de distractions, au milieu d'un parc agrémenté de sa pièce d'eau obligée et de son pavillon de style Louis XVI ; ou bien d'étudier l'élégante simplicité de ces deux Parisiennes causant dans un *jardin* tout empli de verdure et de fleurs.

Si nous n'avons pas montré beaucoup d'enthousiasme devant le *Thé* de M. de Nittis, nous n'en manifesterons pas davantage devant les deux tableaux de M. Béraud, l'*Avant-scène* et la *Sortie de l'Opéra*. Décidément ces éclairements artificiels nous plaisent médiocrement, et quels que soient l'habileté, le talent, d'ailleurs difficiles à méconnaître chez l'un et l'autre artiste, il nous est impossible de regarder encore comme résolu le problème de faire un bon tableau éclairé par des becs de gaz qui ressemblent toujours trop, sous leurs globes, à de radieux pains à cacheter.

L'exposition nationale a réuni quelques petites toiles dont les sujets sont toujours assurés d'attirer la foule. De ce nombre sont deux petites scènes militaires de M. Berne-Bellecour : le *Prisonnier* et *Un Point stratégique*, qui peuvent compter parmi ses meilleures œuvres ; puis, le *Récit du Missionnaire*, de M. Vibert, amusante peinture, toute pétillante d'esprit, et qui ne contribuera pas peu à faire pardonner à son auteur cette *Apothéose de M. Thiers*, qu'on a eu la malencontreuse idée de nous

PORTRAIT DE Mme SOMZÉE, PAR M. E. WAUTERS.

(Exposition nationale. — Dessin de l'artiste.)

remettre sous les yeux, et, enfin, de M. Louis Leloir, une assez gentille composition intitulée : *Musicien ambulant.*

Les bons portraits abondent à l'exposition nationale, mais si nombreux qu'ils soient, nous serions bien empêchés d'en déduire sérieusement si l'école contemporaine est ou n'est pas, dans la représentation de la personne humaine, en progrès ou en décadence. Aucun de nos maîtres, en effet, ne présente à l'étude assez de productions de ce genre pour donner de son talent une idée même à moitié complète, et cela s'explique de reste puisque les portraits sont, avant tout, choses intimes et personnelles et que leurs propriétaires ne s'en dessaisissent pas volontiers.

De quoi servirait-il, au surplus, aux lecteurs de la *Gazette* que nous recommencions, pour la sixième édition, à leur reparler du talent de portraitiste de M. tel ou tel; feuilletez, leur conseillerons-nous sagement, la collection des cinq dernières annnées, et vous lirez dans les articles consacrés aux Salons tout ce qui, sur ce point, aura déjà été dit et bien dit.

Nous nous bornerons donc à leur signaler en courant quelques intéressantes nouveautés, telles que : les portraits de M. Lesoufaché, du peintre Jean Gigoux et de l'évêque de Carcassonne par M. Bonnat; ceux de M^lle^ M. B..., de M^me^ P..., et d'*Yvonne*, par M. Jules Lefebvre; quelques petits portraits en pied par M. Chartran, parmi lesquels nous remarquons celui de M^me^ Weldon s'enlevant sur un fond spirituellement traité à la manière de Goya, et, enfin, pour couper court à ces fastidieuses nomenclatures, ce vivant portrait de M. Fantin-Latour, peint par lui-même, qui est tout bonnement un chef-d'œuvre d'exécution et de vérité physionomique.

M. Hans Makart jouit, paraît-il, à Vienne, d'une grande réputation pour la façon noble, élégante et fastueuse dont il traite les portraits de femme. Sans doute, on aura voulu nous en faire voir quelque chose en exposant aux Champs-Élysées cette toile étonnante où M. Makart a représenté notre ex-ambassadrice à Vienne, M^me^ la comtesse Duchâtel. On a eu bien tort.

Rien n'est aussi faux que la manière dont M. Makart comprend le portrait et, jamais, nous l'espérons bien, on n'admettra dans notre école ce système absurde qui, chez le peintre viennois, consiste à faire disparaître, à noyer la représentation de ses modèles sous le luxe encombrant d'une foule d'accessoires décoratifs. Nous apercevons bien dans cette peinture des étoffes précieuses, des tapis superbes, des sculptures, des fleurs, et même un chapiteau corinthien, mais de portrait, point. M^me^ la comtesse Duchâtel est complètement sacrifiée à son mobilier. Au

vrai, ce soi-disant portrait, vague et flottant dans son dessin et dans son modelé, nous fait plutôt l'effet d'une allégorie décorative, de quelque peinture de trumeau, pastiche malheureux et fort médiocre au surplus, de l'art si faux, mais si charmant, des Coypel et des Van Loo.

Combien nous préferons à cette toile prétentieuse cette loyale et vivante peinture, d'une distinction à la fois si délicate et si sérieuse, où M. Émile Wauters a représenté Mme Somzée, debout, vêtue d'une robe de satin bleu pâle! Un peu plus d'éclat dans les carnations et ce portrait eût été dans sa belle tenue quelque chose d'absolument parfait. Mais, M. Wauters a exposé en même temps d'autres spécimens de son sain et robuste talent; moins importants à la vérité que le portrait de Mme Somzée, ils ont cependant le mérite, très grand à nos yeux, de nous mieux faire sentir toutes les qualités de race de l'artiste flamand.

Nous aimons beaucoup le portrait de Mme Vanderborght, d'une si haute et franche saveur de terroir, ainsi que celui de M. Daye, d'une exécution si simple dans ses moyens et si vivante dans ses résultats, et encore cette autre petite toile intitulée : *Albert et son chien*, traitée avec tout le *brio* et toute la crânerie d'un Frans Hals.

Il en est du paysage à l'Exposition nationale comme des portraits : c'est assez dire qu'au point de vue de la qualité ou des efforts personnels à chaque artiste, nous sommes loin de le trouver suffisamment représenté. Impossible, par conséquent, de tirer de cet assemblage bigarré, incohérent et qui ne résume pas ce que l'école a produit de meilleur depuis cinq ans — ni augures favorables pour l'avenir, ni conclusions pessimistes dans le présent. Le groupe qui, par ses tendances, aurait toutes nos sympathies n'a lui-même presque rien exposé : M. Cazin n'a, aux Champs-Élysées, en dehors de ses dessins, qu'un bout de paysage; M. Bastien-Lepage qu'une impression très sommaire, mais très juste d'effet et pleine d'air et de lumière, intitulée *Les Blés mûrs*, et nous ne voyons guère parmi nos préférés que M. Pointelin qui ait pris la peine de nous présenter un ensemble d'ouvrages tel qu'il soit possible d'étudier sérieusement le caractère de son talent.

Il serait oiseux de comparer M. Pointelin à tel ou tel des maîtres de la précédente génération; non qu'il n'ait assurément des points de contact avec aucun d'eux, mais parce que, à l'heure présente, M. Pointelin est lui aussi devenu un maître, et un maître d'une valeur et d'une originalité qui s'imposent; pourtant son nom n'est point célèbre et l'artiste n'est pas seulement décoré! Cela s'explique, l'homme est modeste, fuit le bruit et la réclame, et son talent, si fin et si exquis, passe, le plus souvent, inaperçu des foules. Alors que tant d'autres se contentent d'éton-

ner, M. Pointelin n'est, lui, qu'un poète, un rêveur qui trouve, à la vérité, le moyen de nous émouvoir avec ses impressions d'un charme pénétrant et d'une exécution si sûre, si personnelle et sincère. Or, avec ces qualités-là, croyez-vous que ce soit vers lui que courront les récompenses? Voyez plutôt ce qu'il en advient à cet autre modeste et grand artiste dont nous citions le nom tout à l'heure : M. Fantin-Latour!

Ému de la même patriotique pensée qui a conduit M. Meissonier à envoyer une suite importante d'ouvrages à l'Exposition nationale, M. Jules Dupré, le dernier survivant de la grande et glorieuse école paysagiste de 1830, a voulu, lui aussi, reparaître devant le grand public et lui soumettre ses plus récentes productions. C'est là un acte d'autant plus méritoire à M. Jules Dupré qu'on sait que, confiné dans sa retraite de l'Isle-Adam, le maître s'est depuis longtemps abstenu de prendre part aux Salons annuels.

La réputation de M. Jules Dupré a été, il est vrai, récemment remise en lumière, rue de Sèze, lors de l'Exposition des cent chefs-d'œuvre; elle ne sera certainement pas amoindrie après qu'on aura étudié dans son ensemble son imposant envoi aux Champs-Élysées. Du premier coup, ses ouvrages s'y distinguent de tous les autres; pareil à ces chênes majestueux qu'il aime tant à peindre, le vieil artiste se dresse là superbe, magistral d'aspect et dominant de haut l'école appauvrie. Certes, il se rencontrerait dans ses paysages les plus récents plus d'un détail qu'on pourrait discuter, et il serait sans doute facile d'y critiquer soit la charpente un peu sommaire des animaux, soit la lourdeur d'un nuage, ou encore la coloration plus ou moins excessive et exagérée d'un soleil couchant. Pour notre part, nous l'avouons, nous n'avons jamais beaucoup aimé la manière maçonnée, *truellée*, ni les empâtements tout en reliefs que M. Jules Dupré a toujours employés dans la construction de ses arbres. Mais que voulez-vous? Ce n'est pas à présent que M. Jules Dupré modifiera sa manière et, au surplus, l'artiste qui a souvent égalé Théodore Rousseau n'est plus à discuter.

Cherchez d'ailleurs parmi les huit tableaux qu'il a exposés celui qui porte le n° 266 : *La Forêt*, et encore cet autre, catalogué sous le titre de *Clair de lune*, et dites si ce ne sont pas là deux émouvants et puissants chefs-d'œuvre?

Notre revue des ouvrages envoyés pour la première fois au palais des Champs-Élysées resterait incomplète, si nous ne disions un mot de nos peintres orientalistes ou *algérisants*.

A défaut de M. Pasini, le plus spirituel et le plus séduisant des peintres de l'Orient, nous avons trois charmants paysages de M. Berchère;

deux sont des vues d'Égypte : les *Pyramides de Gizeh* et *Sohag* (*Haute Égypte*) — *lever de lune;* le troisième représente une *Fontaine à Jericho*. L'art de M. Berchère ne se pique certainement pas d'être, en fait d'ethnographie, l'exactitude et la sincérité mêmes; mais quel joli peintre,

LES FOINS, PAR M. BASTIEN-LEPAGE.

(Exposition nationale. — Dessin de l'artiste.)

quel délicieux coloriste, et que sa façon d'interpréter les merveilleux spectacles de l'Orient est donc amusante et aimable!

Bien que M. Guillaumet ait fait, cette année, une infidélité à l'Algérie en nous donnant ce *Champ labouré près de Gisors* (*Eure*) qui, comme paysage, figure au premier rang au palais des Champs-Élysées, son exposition principale n'en reste pas moins composée, à cette éclatante exception près, de motifs algériens.

Comme productions nouvelles, M. Guillaumet nous montre l'*Intérieur d'une tente; Dans les dunes* (*Sahara*) et des *Chiens arabes dévorant un*

cheval mort; toutes les trois appartiennent à cette manière sobre et puissante qui est le propre du talent observateur et consciencieux de M. Guillaumet. Il n'est pas seulement aujourd'hui le premier de nos peintres algériens, mais il en est encore le plus véridique et le plus sérieux.

Quant aux deux tableaux de M. Gabriel Ferrier, la *Mère* et les *Enfants de Biskra*, nous en dirons peu de chose, si ce n'est que ces toiles rutilantes et aveuglantes sont bien trop vastes pour ce que l'artiste avait à nous dire.

Ce n'est à coup sûr pas Eugène Fromentin, avec son tact si fin et son goût si sûr, qui aurait jamais conseillé à M. Ferrier d'employer une toile de près de trois mètres à nous faire le portrait d'une porte !

Quelques réflexions avant de finir. L'Exposition nationale a certainement obtenu tout le succès que l'on était en droit d'en attendre, mais combien ce succès n'aurait-il pas été plus retentissant encore si cette exposition avait offert à l'étude l'ensemble choisi, raisonné, — une sérieuse sélection, enfin — de notre production artistique pendant ces cinq dernières années ! Ce résultat désirable, l'administration des beaux-arts devra le poursuivre et s'efforcer de l'atteindre. Dans un délai de cinq ans, sans doute, elle renouvellera une expérience dont l'intérêt et la portée ne sont plus à discuter. Si tel est son projet, nous lui conseillons de ne pas attendre au dernier moment pour l'annoncer aux artistes.

On a beaucoup parlé, dans la presse, du jury d'examen. Son utilité a été carrément mise en doute. Nous sommes de ceux qui pensent que l'administration des beaux-arts doit assumer l'entière responsabilité quant au choix des ouvrages exposés, et qu'elle peut se passer d'un jury composé presque uniquement d'artistes militants : est-ce que les trois cents médiocres tableaux qui figurent aux Champs-Élysées ne sont pas là pour prouver à quels abus on a ouvert la porte en constituant, comme on l'a fait, le jury d'examen? D'ailleurs, combien de peintres et des plus réputés n'ont pas exposé, parce qu'il ne leur convenait pas de passer sous les fourches caudines de leurs confrères et rivaux !

Donc, plus de jury où les peintres aient la majorité ! Il nous semble, au surplus, qu'une simple commission d'organisation zélée, active, désintéressée, composée d'amateurs éclairés et de critiques, et chargée, conjointement avec le personnel de l'administration des beaux-arts, de rechercher et de recueillir les productions vraiment supérieures de nos artistes, suffirait aussi bien à la besogne et rendrait, à coup sûr, de plus utiles et sérieux services.

PAUL LEFORT.

(*La suite prochainement.*)

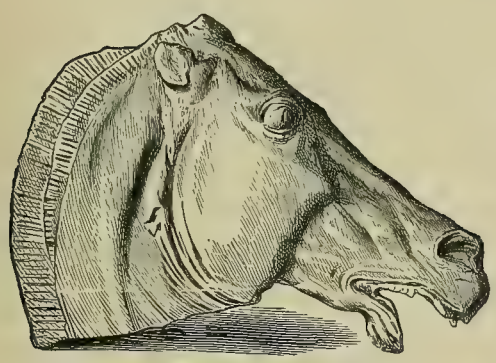
LE CHEVAL DANS L'ART

(PREMIER ARTICLE.)

I

L'ART GREC.

PHIDIAS. — LYSIPPE. — GOTHIQUE. — MOYEN AGE.



TÊTE DE L'UN DES CHEVAUX DE LA NUIT.
(Fronton oriental du Parthénon.)

Le cheval occupe dans l'art une très grande place. Il est de toute justice, lorsqu'on veut parler de cet intéressant animal, de citer les productions grecques en première ligne, et le nom de Phidias arrive naturellement sous la plume, avec les ensembles harmonieusement groupés de cavaliers et de chevaux, dont la frise du Parthénon nous offre une telle abondance de sujets, qu'il fallut une carrière de marbre pour traduire l'idée magistrale du sculpteur.

Je n'entreprendrai pas, après tant d'autres, de détailler un travail si connu ; j'admire, ainsi qu'on le doit, cette œuvre de style et de vérité, de science pratique et d'élégance, car nulle autre sculpture ne s'approche autant de la forme et de la recherche des masses que donne la nature, sous l'impulsion des muscles, de la rectitude des contours des membres et de la vérité des lignes qui les limitent.

L'artiste a peut-être sacrifié aux idées de son époque en diminuant la taille de ses chevaux, mais jamais il n'a commis l'erreur de chercher à leur donner de la noblesse en faussant les principes de leur structure.

Dans les bas-reliefs du Parthénon, il est facile de se rendre compte de la prédilection de Phidias pour tout ce qui avait rapport au cheval, non pas seulement parce que la cavalerie était l'arme favorite et la plus redoutable des Athéniens, mais aussi parce que ce genre de reproduction flattait le goût du sculpteur chargé de composer l'œuvre gigantesque dont nous connaissons la plus grande partie.

Malgré quelques fautes anatomiques, qu'il est facile de constater, les sculptures de cet éminent statuaire offrent un très grand enseignement.

On peut admettre, pour le Parthénon, que la petite taille des chevaux tenait à leur race, dont la forme se retrouve de nos jours chez les poneys, et, comme force et comme hauteur, rien ne s'oppose à ce que ce soit exactement le portrait de petits animaux que produisait une province de la Grèce.

Les anciens, grands observateurs de l'ensemble des proportions, savaient faire la part des services qu'on peut exiger des chevaux, suivant les régions habituées à produire une race longue ou une bête ramassée et plus maniable. Nous nous proposons de revenir, dans la suite, avec plus de détails sur cette importante question.

Dans l'opinion, Phidias passe pour avoir été le grand artiste chargé de la direction des travaux du Parthénon et surtout de l'œuvre hippique qui en décorait les frises; sans que cependant l'histoire nous autorise formellement à dire que tout soit de lui : tandis que, d'après les anciens écrivains, nous avons des données assez certaines pour croire que Lysippe, près d'un siècle plus tard, provoqua l'admiration de ses concitoyens. Selon Pline, plus de six cents statues en bronze sortirent des mains de ce sculpteur; les vingt-cinq statues équestres qu'Alexandre fit ériger en l'honneur de ses gardes du corps tués au passage du Granique se trouvaient dans ce nombre.

On attribua aussi à Lysippe, peut-être à tort, les chevaux de Venise; ils passent pour être plus récents et venir de Constantinople.

Pendant le moyen âge, la représentation du cheval fut assez grossière. Les armures, les caparaçons, les housses tombantes des chevaliers, cachaient presque entièrement les destriers de combat, ainsi que les haquenées des dames châtelaines.

Une grande révolution se manifesta dans l'art, lorsqu'on passa de l'idéalité mystique du moyen âge à l'expression individuelle, aux scènes de mœurs et à la vie ordinaire, en en recherchant le côté noble.

La glorification religieuse et divine, procédant de l'influence de

Byzance, occupa pendant plus d'un siècle les Italiens du commencement de la Renaissance, depuis Cimabué, maître de Giotto, jusqu'au Pérugin, maître de Raphaël. Les fameuses fresques du Campo-Santo de Pise en fournissent, avec les premières peintures du Vatican, de précieux documents, dans lesquels la terreur de l'enfer et l'espérance d'une vie meil-

CAVALIER DU PARTHÉNON.

leure formaient surtout l'idée mère de la composition; là, toute la force d'imagination des artistes tend au respect et à la crainte de la divinité, tout est ferveur et foi naïve, quoique, à cette époque, les mœurs fussent complètement en désaccord avec les idées élevées de la peinture.

Au XIV^e^ siècle, le personnage n'a rien de la vraie nature humaine, si l'on en excepte l'œuvre de Giotto (1275 † 1336); le manque de proportion est visible, l'attitude disgracieuse dans sa simplicité; il semble que ce soit un calcul de ne distraire en rien l'attention arrêtée seulement par

l'expression saisissante et recueillie des têtes, accusant la faiblesse des individus devant la toute-puissance du créateur.

Nous avons parlé du Campo-Santo de Pise; il nous paraît utile, parm ceux qui en illustrèrent les murs, de signaler un précurseur de l'étude humaine appliquée à la traduction de l'idée artistique, en nommant Benozzo Gozzoli (1420 † 1485) : celui-ci tranche franchement en innovateur sur ses voisins, par le soin qu'il donne aux costumes, à l'arrangement des personnages et à leurs poses naturellement étudiées.

Ayant surtout à rechercher les artistes qui ornèrent de chevaux leurs compositions, avant d'en arriver à ceux qui s'en occupèrent spécialement, c'est avec intention que j'ai inscrit, tout d'abord, le nom de Benozzo Gozzoli; il précéda l'époque où le savant Léonard de Vinci voulut particulièrement s'intéresser au noble animal dont le concours est l'accessoire né de toutes les grandes pages historiques.

Andrea Mantegna (1431 † 1506), contemporain de Gozzoli, quoique un peu plus jeune, était, comme ce dernier, très érudit pour son temps; on remarque dans ses tableaux que les paysages semblent se composer de plans successifs sur lesquels se meuvent des personnages bien construits; obéissant aux lois de la perspective, ils vivent et montrent une certaine recherche de l'artiste à les vêtir suivant l'époque représentée.

Mantegna, fils adoptif de Squarcione, avait été élevé par son protecteur au milieu des antiques moulés et admirés par ce dernier; toute son œuvre se ressent de cette grande influence artistique, à laquelle il sut allier l'étude de la nature vivante.

Nous savons qu'en 1466 Andrea disséquait à Padoue : ce document est fourni par le docteur Shedel, que nous trouvons en Allemagne, vers 1480, le voisin et le collaborateur de Wolgemut, chez lequel Albert Dürer travailla jusqu'en 1489.

Ce fut un grand progrès, lorsque les dessinateurs observèrent assez leurs modèles pour introduire l'individualité dans la forme du visage et mettre les gestes en accord avec l'expression. Gozzoli et les Bellini furent de ce nombre ainsi que Mantegna. Albert Dürer, quoique n'ayant pas connu personnellement ce dernier, a subi son influence dans son œuvre, surtout quand il s'étudia à faire vrai.

Le commencement du xv^{e} siècle produisit deux sculpteurs dont les statues équestres furent justement remarquées; l'une, de Donatello (1383 † 1466), à Padoue, représente Gattamelata; l'autre de Verocchio, à Venise, est le Colleone. Toutes les deux sont conçues dans le sentiment de l'art antique, avec un modelé indiquant déjà le désir de la recherche anatomique et un mouvement qui, pour être un peu forcé,

n'en est pas moins conforme aux lois de la locomotion animale.

Andrea Verocchio (1432 † 1488), peintre, sculpteur et graveur, fut le maître du Pérugin et de Léonard de Vinci. Cicognara, en parlant du bronze qui décore la place Zanipolo, s'exprime ainsi : « Le cheval semble vouloir descendre de son piédestal. Ses mouvements sont pleins d'éner-

MICHEL PALÉOLOGUE EN ROI MAGE, PAR BENOZZO GOZZOLI.

Palais Riccardi (Florence.)

gie, sans être exagérés. Le cavalier est majestueux et, bien que vêtu d'une armure de fer, il ne saurait être assis avec plus d'aisance et de souplesse. Nous ne croyons pas faire injure au progrès en doutant que, depuis, on ait produit quelque œuvre plus belle en ce genre ».

L'appréciation ci-dessus est confirmée par un homme dont le goût a titre de loi en fait d'art. M. Charles Blanc, dans ses notes sur Venise, dit que « la statue du Colleone est du plus mâle caractère, les lignes en sont simples, sévères et grandes. Le cavalier est raide, mais bien campé, bien

en selle. La poitrine, étant sur un autre plan que la tête, donne à la figure un mouvement de fierté farouche. Le visage est aquilin, dantesque; il a toute l'âpreté du commandement. C'est celui d'un guerrier qui, vivant, fut de bronze comme aujourd'hui. On croit voir le Dante à cheval; sa monture a de la souplesse, beaucoup de mouvement. L'homme et le cheval sont modelés avec fermeté, sans trop de petitesse dans le détail; Verocchio a vu de près la nature, mais il l'a vue en artiste..... Le monument réunit les deux avantages du style moderne et du style antique : un contour bien débrouillé et un modelé frémissant, des accents ressentis et de grandes lignes ».

La belle statue de Verocchio avec sa magistrale tournure eut cependant des détracteurs; il importe donc d'en analyser le mouvement, en s'attachant surtout à l'allure du cheval qui fut la chose la plus discutée.

Il y a quelques années, un de nos académiciens s'est élevé, dans une spirituelle causerie, contre cette remarquable statue du Colleone sur laquelle, après avoir trouvé dans sa facture le manque d'harmonie et d'unité de pensée, il formule le reproche suivant : « Je n'ai jamais pu le regarder sans une sorte de chagrin, ce cheval trop vanté. Vous souvient-il de cette petite tête insignifiante, ajustée à cet énorme corps, à ce ventre lourd, à cette croupe massive, à ces flancs ensevelis sous la graisse? Assurément ce n'est pas le cheval qu'aimait Xénophon, celui dont on peut dire qu'il a de l'âme. Ce triste destrier souffre de la pléthore, et il a l'air morne, languissant que donne une digestion pénible, accompagnée de somnolence. Nulle action, rien qui annonce la vie, sans compter que *la position de ses jambes ne se peut expliquer*. Il lève celle de gauche de l'avant-main, en la repliant de mauvaise grâce, ce qui faisait dire à Cicognara que ce cheval a l'air de vouloir descendre de son piédestal; mais on peut se rassurer là-dessus. Les trois autres jambes sont fixées au sol qu'elles pressent de tout leur poids, en particulier la jambe droite de derrière, qui devait accompagner le mouvement, est la plus reculée de toutes, et bien habile qui la détacherait du piédestal....., etc. »

Je crois être de l'avis général des artistes en disant que, malgré l'opinion citée précédemment, cette statue est d'un grand caractère; elle a certainement une apparence massive et des défauts qu'un critique de détail ferait ressortir; je ne relèverai que les dernières lignes de cette description, en rappelant brièvement ce qui se passe dans la locomotion du cheval à l'allure du pas.

L'auteur du Colleone a représenté son cheval appuyant sur la base diagonale, formée par le membre antérieur droit et le gauche postérieur;

c'est celle la plus équilibrée pour bien supporter le poids du corps. Le pied droit de derrière pose encore sur le sol qu'il va quitter. Au pas, trois pieds touchant terre, représentent plutôt l'allure naturelle que l'exception.

La jambe droite est donc d'un mouvement juste ; on sent par son incli-

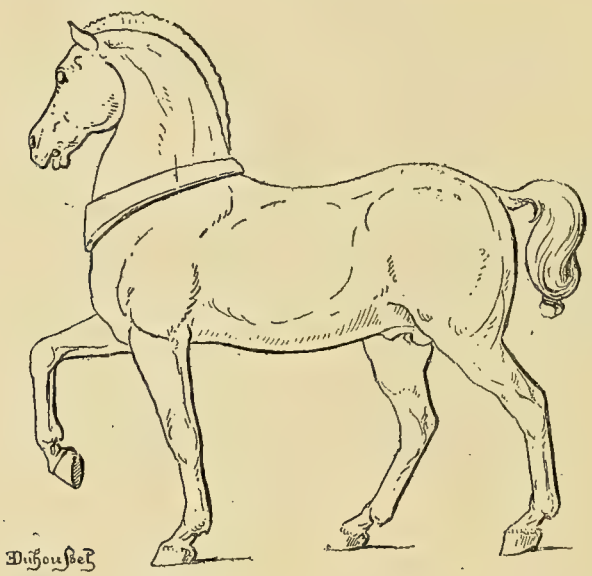
STATUE DU COLLEONE A VENISE, PAR VEROCCHIO.

naison en avant qu'elle y pousse la masse ; il est vrai de dire que le membre gauche de devant, qui, dans ce cas est levé, devrait être moins avancé et moins loin de terre : c'est cela surtout qu'on peut reprocher au cheval de Colleone en expliquant son allure ; sauf cette exagération, les appuis sont vrais comme direction et trace sur le terrain ; il suffit, pour s'en convaincre, de suivre les foulées qu'un cheval au pas laisse sur un sol humide, et rien ne prouve que le Verocchio ait eu l'idée d'avancer la

jambe droite de son cheval pour le mettre au trot, ce qui fût arrivé s'il avait abondé dans le sens du critique.

Le Gattamelata de Donatello, à Padoue, est dans les mêmes conditions de vérité.

L'explication que nous venons de donner montrera pourquoi nous sommes d'une opinion qui diffère de celle de Perkins lorsqu'il s'exprime ainsi sur la statue de Padoue : « On peut remarquer que, *contrairement à la réalité,* ce cheval lève les jambes du même côté, mais c'est une faute dans laquelle sont tombés bien d'autres sculpteurs que Donatello ;



UN DES CHEVAUX DE BRONZE DU PORTAIL DE SAINT-MARC A VENISE.

dans les bas-reliefs du Parthénon, plusieurs chevaux reproduisent ce mouvement, qu'on retrouve aussi dans les fameux chevaux de bronze de Saint-Marc, à Venise ; le mouvement d'un de ces chevaux ressemble tellement à celui du coursier de Gattamelata, qu'il nous est permis de supposer que Donatello s'en inspira pour faire le modèle en bois conservé au Palazzo de la Ragione, à Padoue ; un critique éminent regarde ce cheval de bois comme bien supérieur au cheval de Gattamelata et même à celui de la statue du Colleone à Venise ».

Perkins, comme les autres, n'a envisagé que le sens général des membres d'un même côté, sans voir, ce qui cependant est évident, qu'il n'y a que le membre antérieur de levé.

Nous sommes de l'avis de l'auteur, lorsqu'il trouve au général Francesco de Narni, surnommé Gattamelata, à cause de son astuce et de la rapidité féline de ses mouvements en temps de guerre, l'attitude à la fois aisée et imposante, solidement campé sur son cheval, mais sans raideur aucune, ainsi qu'on devait s'y attendre d'un sculpteur ayant étudié l'anatomie de l'homme bien plus que celle du cheval; le cavalier est de beau-

STATUE DE GATTAMELATA A PADOUE, PAR DONATELLO.

coup supérieur à la monture, dont la tête, le cou et le poitrail sont hors de toute proportion avec la croupe et les membres de derrière.

Puisque nous avons parlé de Venise, la ville des lagunes, dans laquelle il n'y a pas un seul cheval vivant, l'observation précédente nous fournit l'occasion d'ajouter qu'il semble que l'idée d'honorer les grands hommes ait voulu s'y spécialiser par la représentation des statues équestres; aucune ville n'en offre autant de spécimens décorant des tombeaux dans les églises : elles sont toutes à l'allure régulière du pas.

Monumentales comme facture, ces œuvres en bois doré ont beaucoup d'analogie entre elles.

Dans Saint-Jean et Saint-Paul, nous avons le comte de Pitiliano, Nicolo

Orsini, général de la république (1519), sculpture de Lombardi ; dans la même église, Justinien Pompée, dit Bras de fer, général de la république, mort à l'assaut de Gradisca (1616), sculpté par François Terrili; toujours dans le même monument, Léonard de Prato, chevalier de Rhodes, général de la république (1511), etc.

A l'église des Frari : Paolo Savelli, prince romain, mort à Padoue en 1405.

Dans l'église Sainte-Marine, la statue du général de la république Thadeo Vulpio d'Imola, conquérant de Padoue, mort en 1534.

Toutes ces statues, je le répète, sont à la même allure, c'est-à-dire au pas et sur l'appui diagonal, le troisième pied du cheval posant encore à terre, absolument comme pour celui du Colleone, avec moins d'exagération dans le membre antérieur levé. C'est à tort qu'on prend cette allure calme et régulière pour une reproduction de convention d'après l'antique; on s'est donc trompé en affirmant que toutes les statues équestres du XV^e^ siècle, antérieures à Léonard de Vinci, avaient un mouvement contre nature et peu conforme aux lois de l'équilibre, tandis que les siennes étaient régulièrement au pas. Nous affirmons que les dessins de Léonard évoqués sont au trot ou au cabrer, sans en excepter un seul.

II.

LEONARD DE VINCI. — ALBERT DÜRER.

Léonard de Vinci (1452 †1519) était l'élève de Verocchio, lequel avait fait du cheval une étude toute spéciale sous le rapport des proportions. Vasari nous apprend qu'il possédait deux dessins de ce maître avec les indications numériques nécessaires pour grandir ou diminuer la taille, de façon que l'animal soit toujours dans ses dimensions naturelles. Un tel enseignement était d'autant plus nécessaire, qu'à cette époque la représentation d'un cavalier comportait toujours un cheval énorme, aux formes arrondies et disgracieuses, dont l'ensemble général rappelait la monture de Marc-Aurèle, qui paraît avoir été le type généralement reproduit, tant par les sculpteurs que par les peintres de la Renaissance.

Cet *à-peu-près* des formes de la nature, privé d'art et de beauté permet de constater seulement, par son manque d'imitation, combien l'indifférence de copier la structure des animaux y était habituelle.

Tous s'approprièrent ce cheval de convention, malgré les études anatomiques constatées déjà chez Donatello et que Léonard de Vinci s'efforça, dit-on, de faire prévaloir dans un traité spécial dont, malheureusement,

il ne reste que des notes, sous forme de croquis, dans les précieux calepins du maître que nous possédons à la bibliothèque de l'Institut.

L'œuvre capitale qui résumait son travail de seize années était la statue de François Sforza. Sur ce point, les conjectures ne vont pas au delà de quelques projets sur lesquels il est impossible de juger l'œuvre. Les intelligentes et minutieuses recherches de M. Courajod nous apprennent cependant que cette statue équestre était dans une pose animée. *Vehementer incitatus et anhelans*, qui se traduit par le cabrer.

La seule preuve d'une grande composition hippique de Léonard est son fameux carton de la bataille d'Anghiari. Il en reste un fragment connu sous le nom de la Dispute du drapeau, assez complet pour qu'on puisse se rendre compte de la façon dont l'éminent artiste entendait rendre l'animal en action.

L'histoire florentine rapporte, à cette occasion, que la grande autorité du maître, alors âgé de cinquante-sept ans et dans toute la plénitude de son talent, se trouva, en 1501, en présence d'un antagoniste déjà célèbre quoique jeune encore.

Michel-Ange avait vingt-sept ans lorsqu'il fut chargé de concourir, avec Léonard de Vinci, à la décoration de la salle du conseil de la ville de Florence, en composant comme celui-ci un sujet historique. La gravure de Marc-Antoine nous fait connaître ce chef-d'œuvre représentant des guerriers nus se baignant dans l'Arno et surpris par l'appel aux armes. Il ne nous reste du combat d'Anghiari que l'épisode dont nous parlions plus haut, mêlée de combattants et de chevaux, motif copié par Rubens d'après les cartons qui, suivant le dire de Cellini, servirent de modèles au monde entier des artistes. Ce dessin est au Louvre[1].

Jamais rivaux ne se présentèrent dans la lice avec des titres artistiques plus éclatants; on n'osa pas les juger, on les admira; en sorte que chacun triompha avec l'interprétation d'un sujet accusant des aptitudes spéciales.

Nous avons examiné avec le plus grand soin les carnets de notes de Léonard de Vinci; sans nul doute il a disséqué des chevaux pour constater, sur place, les traces tendineuses ou musculaires du mouvement dans leurs attaches les plus intimes. Mais, lorsque dans les documents, bien rares maintenant, nous retrouvons l'esquisse de l'animal complet. rien ne confirme, sur ce dessin, le soin d'une étude spéciale, et l'œuvre du maître devient un travail d'imagination s'éloignant du vrai ; le document n'a pas servi, il accuse seulement une simple curiosité du chercheur,

1. La *Gazette* a reproduit la gravure de Marc-Antoine et le dessin de Rubens.

l'esprit infatigable du savant, toujours tourmenté par le besoin d'inventer quelque chose d'utile, non seulement versé dans toutes les connaissances de son époque, mais dont l'imagination inquiète allait au-devant du progrès et s'attardait à chercher au delà du possible.

Léonard de Vinci, se sentant supérieur, se croyait indispensable et, grand parmi les artistes, sa vaste intelligence l'eût rendu plus grand encore si son orgueil se fût limité à la seule satisfaction de l'art. On constate avec regret qu'un tel travailleur, si renommé pour le dessin anatomique et les attitudes du corps humain, dont il fit un important traité, n'a presque jamais peint de figure entièrement nue, tandis que les œuvres de ses contemporains et de ses élèves en contiennent de remarquablement belles.

Depuis quelques années, on s'occupe beaucoup d'Albert Dürer (1471 † 1528) en suivant pas à pas le travail du maître et, tous les érudits se plaisent à nous le montrer comme un de ceux qui s'adonnèrent particulièrement à l'étude du cheval. Des dessins et des gravures sont à l'appui d'une constante application pour traduire avec exactitude les formes des animaux en recherchant le caractère particulier à la race. Les renseignements sont précis; il nous est facile d'analyser l'œuvre et de constater les hésitations qui précédèrent le voyage d'Italie que l'artiste entreprit en 1505 pour son instruction.

Le Hallebardier de 1498, le Saint Eustache de 1504 sont dans des conditions de facture inférieures aux productions qui suivirent, ainsi que le petit et le gros cheval de 1505.

Albert Dürer s'inspira souvent des travaux de Mantegna, pour lequel il eut une très grande prédilection. Lorsque le peintre de Nuremberg le copiait, il modifiait souvent le réalisme élevé d'Andrea pour le ramener à des exactitudes anatomiques, peut-être plus recherchées, mais qui altéraient l'expression en la soulignant par quelques duretés.

Les études chiffrées d'après lesquelles il composa le sujet connu sous le nom du Chevalier, le Diable et la Mort, gravé seulement en 1513, commencèrent dès 1506, et surtout pour la tête du cheval, les bronzes antiques de l'église Saint-Marc et le Colleone furent mis à contribution par l'artiste; il connut, probablement à cette époque, Léonard de Vinci, ainsi que les écrits sur les mensurations faites par Verocchio et le mathématicien Paccioli.

Cet enseignement positif était d'autant plus dans le caractère de Dürer qu'il désapprouvait « la tendance des artistes italiens à créer des formes selon leur sentiment personnel, avec une conception intuitive, les amenant à atteindre leur but d'une façon pour ainsi dire spontanée ».

L'artiste allemand voulait tout raisonner, examiner, agissant par principes, trouver des règles certaines, avoir un point de départ précis ayant pour base l'imitation absolue. Il lui arrivait souvent d'affirmer que les efforts tentés pour atteindre la vérité étaient des actes honorant la nature humaine, avec la conviction intime qu'il avait que l'art était vraiment caché dans la nature et qu'une œuvre ne devait paraître bonne qu'en s'y conformant.

TÊTE DE CHEVAL DE LÉONARD DE VINCI COPIÉE PAR A. DURER.

(Bibliothèque de Dresde.

Il acceptait que le bénéfice de la tradition évitait beaucoup de fautes, parce qu'il devait surtout reposer sur la connaissance de la forme vivante. On devait, selon lui, pour devenir un grand peintre et un éminent artiste, copier sans cesse les œuvres réputées belles, jusqu'à ce qu'on ait acquis une complète liberté de main.

C'est sous l'empire de ces idées qu'il partit pour l'Italie, où il resta de 1505 à 1507, afin d'y puiser les principes théoriques de l'art que professaient le Verocchio et Léonard de Vinci. Il copia souvent des dessins de ce dernier exagérant même leurs contours.

En examinant l'œuvre d'Albert Dürer, nous voyons cet esprit observateur et persévérant, guidé par une main aussi exercée que l'était celle de notre artiste, obéir cependant à la force de l'habitude, dominant le désir de reproduire l'accent de vérité, harmonisant chaque partie du modèle, tant vanté dans ses écrits.

Pendant toute sa vie, le peintre de Nuremberg s'obstina à humaniser la tête de ses chevaux avec la même insouciance d'inexactitude qui caractérise, comme reproduction des animaux, les œuvres de Raphaël et de ses contemporains, se servant d'une forme consacrée par l'usage malgré le commencement de réalisme frisant la vérité qu'on trouve chez Gozzoli et Mantegna, leurs prédécesseurs, qui se rapprochent beaucoup plus de la nature pour la forme de la tête des chevaux et leurs allures, quoique très incorrects, eux aussi, dans le dessin des membres.

Au xv^e^ siècle et pendant longtemps encore, il était de convention de prolonger les naseaux du cheval à la façon dont les lèvres du bouc terminent le nez de ce ruminant : fâcheuse interprétation que nous retrou-

vons encore jusqu'à la fin du siècle dernier dans les tableaux de Salvatore Rosa, Le Brun, Van der Meulen, et de tant d'autres artistes renommés, qui gratifièrent en outre les nombreux chevaux de leurs compositions d'une éminence sur le front, vu de profil, exagérant encore l'apparence de l'œil humain qu'elle recouvre, en simulant un sourcil froncé.

LES MAGES, PAR B. GOZZOLI.

(Palais Riccardi à Florence.

De face, cette arcade sourcilière empiète et diminue outre mesure la base du chanfrein dans une fautive proportion telle, que dans l'œuvre de plusieurs peintres de la Renaissance nous constatons, entre les deux yeux, un espace égalant tout au plus celui séparant les deux narines. Nous avons de Michel-Ange le *Martyre de saint Pierre,* au Vatican, la *Mort de Méléagre,* la *Chute de Phaéton* qui témoignent de ce fait.

Dans son volumineux et intéressant travail sur Albert Dürer, M. Ephrussi nous dit que le chevalier de la gravure de 1513 est placé sur un cheval emprunté au Colleone de Verocchio et paraît s'étonner des mouvements arbitraires que le maître donnait à ses coursiers, tout en reconnaissant la trace de patientes études et une science plus marquée de la forme.

Pas plus que Léonard de Vinci, dont on se plaît à vanter la connaissance approfondie du cheval, Albert Dürer ne nous montre dans son œuvre la preuve de ces études spéciales des montures de leurs cavaliers.

La gravure de 1513 passe pour avoir une analogie manifeste avec l'allure du Colleone. Comme mouvement, il n'en est rien, car le *cavalier* est au trot, puisque les pieds diagonalement opposés de sa monture sont levés en même temps.

Le cheval du Colleone justifie, au contraire, l'allure naturelle du pas ; mais, en dehors de l'aspect magistral du sujet, sa silhouette est loin de répondre aux formes d'un animal fait d'après nature : quoique la tête en soit très noble, le dessin des articulations a des limites de fantaisie et montre de disgracieuses rondeurs.

En parlant d'Albert Dürer, l'écrivain allemand M. Thausing, qui a bien le droit d'avoir une préférence pour l'allure du trot, dit, dans l'édition traduite par M. G. Gruyer, que l'artiste n'a réalisé qu'une amélioration essentielle. « Les chevaux qu'il dessina d'abord, comme ceux que firent les sculpteurs de la première Renaissance italienne, marchaient en

CAVALIER D'ALBERT DURER
D'APRÈS LE TRAIT NUMÉROTÉ DE FLORENCE (1506).

posant à plat sur le sol leurs deux pieds de derrière, *ce qui est une position inadmissible* ».

Le narrateur allemand, très érudit d'ailleurs, se trompe dans cette dernière assertion, car, lorsque l'animal marche au *pas* il reste un moment très appréciable avec les deux pieds de *derrière* touchant encore la terre. Celui qui est en avant, c'est-à-dire le plus rapproché du centre de gravité, posant franchement à l'appui et concourant à étayer la masse avec le pied de devant *diagonalement* opposé; l'autre ne portant plus et touchant seulement le sol. En cela, Verocchio, Donatello et les sculp-

teurs de Venise, dont nous avons énoncé précédemment les travaux, sont dans la vérité du mouvement.

M. Thausing, en parlant de la position irrégulière des membres de l'étude du cheval d'Albert Dürer, qui se trouve dans le musée de Florence, commet l'erreur de croire qu'ils sont placés comme ceux des animaux des sculpteurs de la Renaissance, tandis que, au contraire, ce sont les pieds du côté droit, c'est-à-dire de cette face *latérale,* et les plus rapprochés du centre de gravité, que le dessin numéroté des Offices de Florence indique comme à l'appui : position fausse et ne répondant à aucune allure. Sur la gravure terminée de 1513, le membre est enlevé à la flexion du *trot,* mais la trace de l'ancienne position persiste dans le *repentir;* c'est ce trait blanc signalé par tous ceux qui décrivirent cette planche.

On a généralement tiré la conséquence, d'après les études d'Albert Dürer qui sont à Milan et à Florence (sur lesquelles on voit un réseau linéaire et des notes chiffrées), que l'artiste s'occupait de la mesure des chevaux et qu'il voulait publier celles de ces animaux, à la suite de ses livres des proportions humaines.

Il est pénible de constater, sur les spécimens dont nous venons de parler, le dessin défectueux des articulations et les contours erronés des masses musculaires, que la vue seule du sujet vivant devait suffire à corriger sur un tracé indiquant la présence du cheval, puisqu'on a pris la peine d'en inscrire les dimensions.

Tous les peintres de la Renaissance sans exception mirent une persistance malheureuse à obéir à une convention tout à fait en dehors des données naturelles, lorsqu'ils exécutèrent, soit en mouvement, soit au repos, les contours des membres des chevaux ; chez tous, les jarrets, les genoux et les pieds ont des formes impossibles.

On doit, avec juste raison, s'étonner de ces négligences et admirer d'autant plus les qualités sculpturales des Grecs qui furent de vrais observateurs ; en effet, sur les chevaux du Parthénon, ni boursouflures, ni tares, ni déviations, ce dont nous avons signalé la fréquence dans les œuvres de Léonard de Vinci, d'Albert Dürer, de Raphaël, de Michel-Ange. Nous affirmons qu'aucun de ces grands artistes, en dehors d'un mouvement de convention dessiné identiquement sur le même patron pour tous, n'a regardé sérieusement un cheval comme un modèle à reproduire anatomiquement vrai.

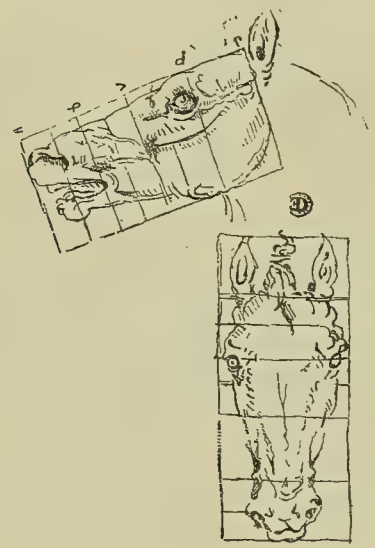
Albert Dürer était avant tout réaliste, ainsi que le prouvent ses recherches minutieuses sur la forme humaine ; il avait indiqué le moyen de dessiner mathématiquement toutes les formes en raccourci, au moyen de la perspective et des rabattements, ainsi que les proportions suivant la

nature du sujet à représenter ; il professait hautement que l'exactitude de ces observations suffisait à tout. Comment expliquer qu'il n'ait pas pratiqué sur les animaux la même étude reposant sur les contours et les attaches ?

Il est vrai que, tout en prescrivant de bien se garder de faire quelque chose qui ne soit pas conforme à la nature « parce que la beauté tout entière y est contenue », il avait soin d'ajouter que « la difficulté, pour les forces bornées de l'homme, consistait à reconnaître ce qui était beau et à le rendre au moyen de l'image ».

DUHOUSSET.

(La suite prochainement



COLLECTIONS SPITZER

LES ÉTOFFES ET LES BRODERIES[1]

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

ARMI les autres broderies d'origine française qui font partie de cette série, nous citerons encore deux pièces remarquables : l'une d'elles nous montre Henry II et Diane de Poitiers assistant avec la cour à un combat de chiens contre un ours. — Le roi est représenté assis de face, à mi-corps ; il porte un pourpoint blanc à crevés transversaux, sur lequel on voit la médaille de Saint-Michel suspendue à un collier. Sa tête est couverte d'une toque garnie d'une plume. Ce portrait du roi nous paraît offrir quelque analogie avec celui du Musée du Puy, qui appartient à l'école des Clouet. — Sur la broderie, un ours attaché à un pieu est harcelé de tous côtés par des chiens déchaînés contre lui ; l'un d'eux a été saisi à la gorge par l'animal furieux et va être étranglé par lui; Diane se lève et fait cesser le combat. Peut-être ses deux chiens favoris Procion et Sirius étaient-ils engagés dans la lutte. La duchesse de Valentinois porte une *vertugale* et une *basquine* que recouvre une robe d'apparat en brocart d'or à grands ramages, ouverte en carré à l'encolure. La poitrine, les épaules et le cou sont enveloppés d'une fine collerette qui se termine par une fraise étroite sous le menton ; les manches, surmontées d'épaulettes en bouillonnés, viennent en diminuant jusqu'aux poignets; une chaîne d'or à laquelle est suspendu l'*éventoir* de plumes entoure la taille. Diane a les cheveux

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXVIII, p. 334.

BRODERIE FRANÇAISE, ÉPOQUE DE HENRI II. — (Collection Spitzer.)

frisés relevés sur les tempes et entremêlés de bijoux et de perles; au sommet de sa tête brille le croissant emblème choisi par elle. Ses cheveux sont *blondés* suivant la mode du temps, il est supposable qu'ils étaient noirs; un couplet écrit contre la duchesse de Valentinois commençait par ces mots :

Toute *brunette* suis, jamais ne serai blanche.

Cette broderie est au passé mélangé de différents points; le fond est semé de petits dessins formés par des arbachures, les contours des ornements et des personnages sont sertis d'un cordonnet d'or; les figures sont au point de peinture.

Le pendant de cette broderie représente une chasse au cerf : l'animal, poursuivi par des chiens et des chasseurs, vient se précipiter sur un rets tendu près d'un massif d'arbres; le sujet nous rappelle le *Traité de vénerie* d'un personnage de l'époque, Jacques du Fouilloux, ainsi qu'un ouvrage plus ancien, *Le Miroir des déduits de la chasse* de Gaston Phœbus, lequel a écrit tout un long discours pour prouver que la chasse était un très bon moyen de se sanctifier.

Les deux magnifiques pièces que nous venons de décrire nous paraissent pouvoir être attribuées avec certitude à la France.

On sait du reste combien la broderie était en honneur à la cour de Henry II. Catherine de Médicis donnait elle-même l'exemple aux dames de son entourage qui brodaient pour elle, en s'adonnant aux travaux d'aiguille; « elle passoit fort son temps les après-disnées à besogner après ses ouvrages de soye, nous dit Brantôme, où elle estoit tant parfaicte qu'il estoit possible ». Ses deux brodeurs en titre étaient Guillaume Mathon et Anne Vespier.

Le Vénitien Frédéric de Vinciolo, qu'elle avait amené avec elle, lui dessinait des modèles, dont il a publié un certain nombre dans un livre qui n'eut pas moins de dix ou onze éditions. L'inventaire de Catherine de Médicis, publié par M. Edmond Bonnaffé, désigne une quantité de broderies de toutes sortes, d'une grande richesse.

Nous citerons encore, parmi les broderies françaises de la série que nous décrivons, un belle chape en velours noir du commencement du xv^e^ siècle; le fond est semé de fleurs de lis de France et des anges soutiennent des phylactères sur lesquels on lit cette inscription : *Da Gloria Deo*. Le motif principal de la broderie représente la Vierge.

Nous attribuerons la même origine à une chape en velours fond rouge sur les orfrois de laquelle on voit des anges portant les attributs de la Passion; cette broderie est aussi du commencement du xvi^e^ siècle, par le

style des ornements de ses orfrois, dans le goût de ceux de la Renaissance.

La pièce la plus ancienne après le parement d'autel ou de lectrin que nous avons décrit dans notre article précédent est une très belle mitre du commencement du XV^e^ siècle.

L'origine de la mitre est asiatique et remonte à la plus haute antiquité. Il en est fait mention dans les livres de Moyse. Hérodote et Théocrite en parlent également dans leurs écrits.

On sait que cet insigne de la dignité épiscopale a d'abord été un bonnet peu élevé orné d'une bandelette qui ceignait le front et se nouait par derrière en retombant sur les épaules (de là sont venus les fanons de la mitre). Les expressions *sertum* et *corona* qui servaient à désigner une mitre au V^e^ siècle de notre ère, ont été changées plus tard en *fasciola mitra* et *infula*. Ce dernier terme est employé encore de nos jours dans le langage ecclésiastique. Il serait trop long d'énumérer ici les différentes sortes de mitres, parmi lesquelles figure la *mitre cornue* qui fut en usage au XII^e^ siècle. Au commencement du siècle suivant, la mitre change de forme ; les deux pans, encore peu élevés, deviennent parallèles et affectent la forme d'un triangle équilatéral dont la base se réunit à la bandelette qui entoure la tête. A la fin du même siècle ils augmentent en hauteur. Au milieu du XV^e^ siècle, les rampants se courbent en arc et prennent peu à peu, à partir de cette époque, la forme et la dimension exagérée qu'ils ont de nos jours.

Les usages liturgiques mentionnent plusieurs sortes de mitres désignées par les expressions *simplex*, *auriphrygiata* et *pretiosa*. La première, son nom même l'indique, est dépourvue d'orfrois brodés et de pierreries, elle est de couleur blanche. Celle que nous allons décrire peut être classée *pretiosa*, si l'on s'en rapporte à l'interprétation du *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand, qui admettait dans cette catégorie les mitres historiées, tandis que, suivant les prescriptions du cérémonial français, elle devrait être classée dans la seconde catégorie, *auriphrygiata*, la première étant réservée aux mitres ornées de pierres précieuses; ajoutons toutefois que ce classement est difficile à établir et qu'en France cette différence est purement conventionnelle. — Les mitres historiées, c'est-à-dire ornées d'orfrois brodés, ne commencèrent guère qu'au XIII^e^ siècle.

Celle de notre série est ornée d'un orfroi horizontal *circulus* et d'un autre vertical *titulus* ; sur le *circulus* et le *titulus*, sont représentés les apôtres brodés en buste et inscrits dans des quatrefeuilles à redents. Plusieurs d'entre eux tiennent le code évangélique, et d'autres un rouleau déployé ; ce dernier attribut serait pour indiquer, d'après Guillaume Du-

rand, que les premiers ont prêché seulement l'évangile, tandis que les autres ont laissé des écrits pour l'instruction des fidèles. — Saint Pierre occupe le milieu du frontal du *circulus;* il est représenté comme chef de l'Église, portant une tiare et tenant une crosse de la main droite. — Sur le *titulus* de la mitre on voit d'un côté le Christ bénissant, et de l'autre, la Vierge ; de chaque côté sont deux anges priant, inscrits dans des quatrefeuilles à redents. Les pans de la mitre sont garnis d'appliques d'orfèvrerie, hérissées de crochets en argent doré, se terminant en amortissement par une croix fleuronnée enrichie de pierres précieuses; parmi elles on voit des saphirs pâles et des perles. L'intervalle qui existe entre chaque crochet est orné aussi d'une grosse perle fine.

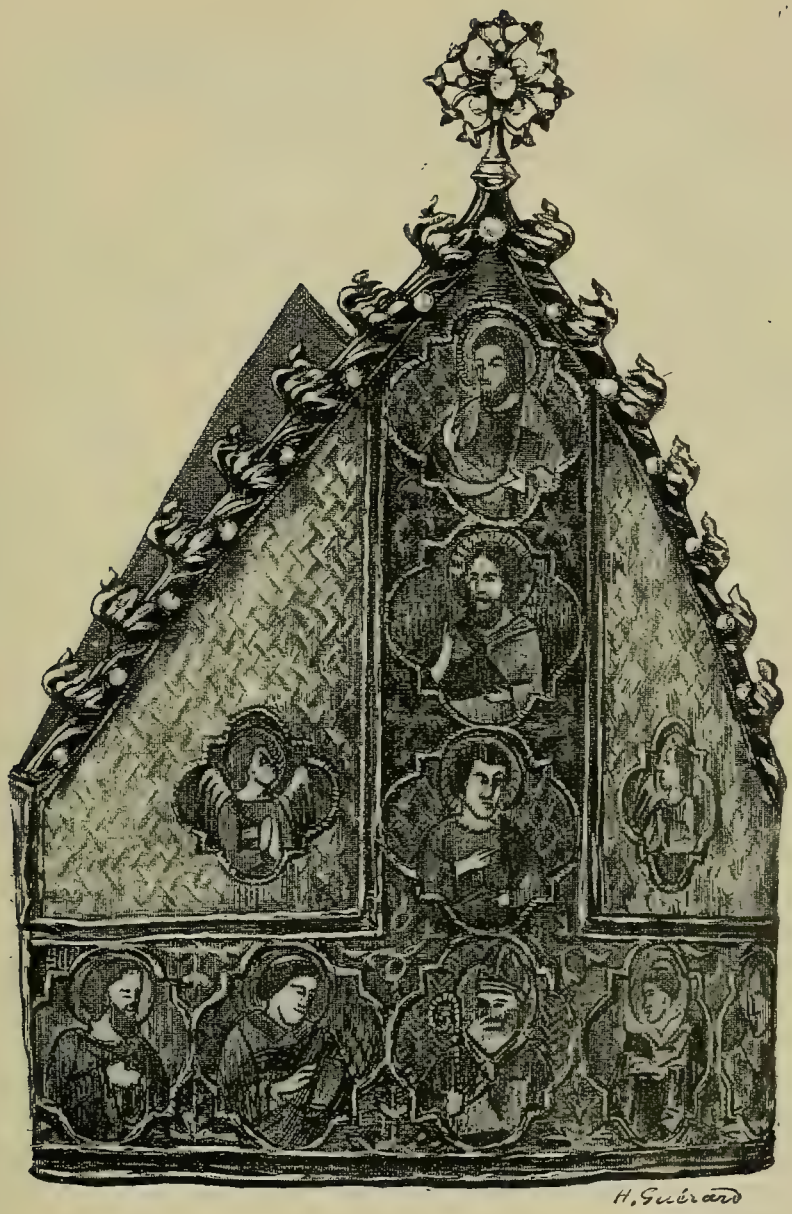
Cette mode d'enrichir les mitres d'orfèvrerie commença au XIV^e^ siècle par des feuillages en relief brodés sur le champ ; ils furent ensuite remplacés par une crête en métal ciselé ; — puis le luxe des pierres précieuses et des rampants d'orfèvrerie ne connut plus de bornes : ainsi la mitre du cardinal de Lorraine était estimée, en 1669, à 60,000 livres d'aujourd'hui. Parmi les mitres les plus remarquables, il faut citer celles des cathédrales de Raab et de Gran en Hongrie.

Le champ de la mitre de la collection Spitzer est au point de couchure d'argent avec dessins en enlevure imitant un treillis ; et les entre-deux des quatrefeuilles à redents sont ornés de feuillages en relief. — Les soufflets sont garnis d'une belle étoffe de soie en damas fond blanc avec des aigles ayant la tête et les pieds dorés, ainsi que des roues sur les ailes. Elle nous paraît être d'origine sicilienne et d'une époque plus ancienne que la mitre, c'est-à-dire du XIV^e^ siècle.

Quant à la broderie elle-même, le caractère des figures nous ferait pencher pour l'école siennoise. Il ne serait pas impossible, en effet, que cette mitre eût été exécutée au commencement du XV^e^ siècle par un artiste italien, et garnie ensuite d'orfèvrerie en Allemagne.

Le travail du métal et le style de son ornementation nous paraissent en effet appartenir à l'école allemande des bords du Rhin. Ainsi que pour plusieurs mitres, notamment pour celle de Jean de Marigny, on ne voit aucune trace de fanons.

Parmi les broderies allemandes des bords du Rhin, nous citerons une belle chasuble du commencement du XVI^e^ siècle : le fond est en velours incarnat, les orfrois sont brodés au passé, et les figures, au point de peinture ; les sujets représentés sont la *Résurrection du Christ*, son *Apparition aux apôtres* et aux saintes femmes, et sa *Descente aux Enfers*. Les bras de la croix ont été disposés en forme d'Y, de manière à laisser plus de place au sujet central principal.



MITRE BRODÉE GARNIE D'APPLIQUES EN ORFÈVRERIE; TRAVAIL ALLEMAND, COMMENCEMENT DU XV^{e} SIÈCLE.

(Collection Spitzer.)

Nous attribuerons une origine et une époque identiques aux orfrois brodés représentant des saints sous des dais, qui ornent une dalmatique en velours de Gênes fond or contretaillé et bouclé.

Les Flandres occupent une part importante dans cette remarquable série de broderies.

Il nous faut citer en première ligne une magnifique chasuble dont on trouve ici la reproduction ; les bras de la croix affectent la forme d'un Y, le motif principal représenté sur le dos de la chasuble est l'*Adoration des Mages* ; plus bas sont les sujets de la *Circoncision* et de la *Présentation au Temple*. Le devant de la chasuble offre la même disposition : il nous montre comme sujet principal la *Nativité*, et plus bas la *Visitation* et l'*Annonciation*. Tous ces motifs sont placés sous des dais gothiques d'une grande richesse d'ornementation, de la fin du XV^e^ siècle. Les figures sont brodées au point de peinture et les vêtements au point de Gobelin ; quant aux ornements, ils sont en couchure d'or, au point natté et de Smyrne, et les détails d'architecture en bas-relief.

Cette belle broderie se détache sur un fond rouge incarnat, elle est d'une conservation et d'une richesse remarquables. C'est un travail de Bruges, du commencement du XVI^e^ siècle.

Il y a loin de ce riche ornement sacerdotal à l'habillement primitif que l'Église emprunta, par humilité, dit-on, aux vêtements des esclaves.

On sait que la chasuble, dès le principe, fut un vêtement circulaire assez ample et descendant très bas, qui emprisonnait le corps et rendait ses mouvements difficiles ; elle pouvait se mettre dans tous les sens, et portait alors le nom de *planeta*. — Plus tard on la rogna dans le bas en pratiquant une ouverture sur le devant, du côté où l'on devait passer la tête pour la revêtir ; cet ornement sacerdotal prit alors le nom de *casula*. Puis, ayant été échancré peu à peu sur les côtés, il finit par avoir cette forme peu gracieuse que nous lui voyons de nos jours et qui le fait ressembler à une boîte à violon.

C'est à partir du XII^e^ siècle que fut définitivement arrêté le nombre de pièces qui composent l'habillement de l'officiant.

Quant à la chape, munie primitivement d'un capuchon, elle était le manteau de ville du prêtre ; de là son nom de *pluvial* qu'elle porta d'abord, parce qu'elle le garantissait de la pluie. On sait qu'elle sert aujourd'hui de vêtement sacerdotal pour les cérémonies où il n'y a pas de consécration. La plus remarquable broderie flamande, après la chasuble que nous venons de décrire, est un magnifique parement de lectrin du XVI^e^ siècle ; il a été reproduit ici. Le fond est en drap d'or frisé, à quatre plans de bouclé superposés d'une richesse extraordinaire. Il est orné de

deux sujets principaux en broderies à l'aiguille, exécutés au point de Gobelin. L'un d'eux représente une procession du *Corpus domini* où l'on voit David jouant de la harpe, réminiscence de la Bible qui nous le dépeint dansant devant l'arche en s'accompagnant de cet instrument. — L'autre sujet est la *Résurrection du Christ;* les extrémités de ce parement de lectrin sont ornées d'une frise composée d'arabesques en broderie, dans le style de la Renaissance, d'une finesse et d'une exécution remarquables. Nous avons déjà rencontré à l'Escurial plusieurs ornements d'église d'une beauté et d'un dessin analogues, et nous ne serions pas étonnés quand ce parement de lectrin aurait fait partie anciennement de la même série. Du même travail, il nous faut mentionner aussi deux poignées d'autel ; les sujets en broderies sont l'*Annonciation* et la *Visitation,* encadrés d'une bordure de sarments de vigne et surmontés de cartouches avec draperies et têtes d'anges d'un goût charmant, dans le style de la Renaissance. Ces deux broderies sont du XVI^e^ siècle. On prend assez généralement ces ornements pour des couvertures d'épistolier. Leur peu de largeur s'oppose à cette destination ; en outre, nous avons rencontré deux poignées analogues sur un parement d'autel qui se trouve à l'Escurial, de même que nous les avons vues ainsi représentées sur des manuscrits des XIV^e^ et XV^e^ siècles et sur les tapisseries de la cathédrale de Tournai. Les Flandres, au XVI^e^ siècle, étant sous la domination espagnole, expédiaient un grand nombre de tapisseries et de broderies en Espagne et l'avènement de Charles-Quint à la couronne ne fit que resserrer encore les relations qui existaient entre ces deux pays.

L'Espagne fabriquait aussi, à cette époque, des broderies de toutes sortes et les *casubleros estoleros* et les *bordadores de imagineria* formaient un puissant corps de métier dont on peut encore aujourd'hui admirer les travaux dans les églises de ce royaume.

Signalons, parmi les broderies espagnoles, un grand manteau d'apparat du XVI^e^ siècle en soie fond rouge, orné de dessins au cordonnet d'or et de fleurs au passé ; il porte les armoiries de Castille et d'Aragon, timbrées d'une couronne royale et entourées du collier de la Toison d'or.

Nous serions tentés de croire d'origine espagnole un beau devant d'autel du XVI^e^ siècle enrichi d'ornements dans le style de la Renaissance ; il renferme des médaillons réservés, représentant au centre la *Vierge* et aux extrémités *saint Joseph et l'Enfant Jésus* et *saint Jean-Baptiste.* Il est complété par deux montants analogues sous le rapport du travail, sur lesquels on voit les quatre évangélistes.

Nous citerons aussi un parement de lectrin, du XVI^e^ siècle, en velours fond rouge, enrichi d'un dessin au cordonnet d'or composé de brindilles

de vignes et de semis avec perles et appliques en argent; à chaque extrémité sont deux sujets en broderie; sur l'un d'eux est un aigle les ailes déployées et au centre le Père Éternel, le Saint-Esprit et le Verbe fait chair avec cette inscription : *In principio erat verbum et verbum erat apud eum,* c'est-à-dire le commencement de l'évangile de saint Jean. Sur l'autre broderie on voit cet évangéliste avec l'aigle, écrivant sous l'inspiration de la Vierge représentée sur un médaillon placé devant lui.

Parmi les broderies espagnoles, nous ne devons pas omettre une magnifique série de tapis en velours, brodés pour la plupart au passepoint en soie de Chine, plate et mi-perlée, avec des dessins dans le style hispano-moresque, ornementation que l'on trouve souvent désignée, dans les anciens inventaires des XV^e^ et XVI^e^ siècles, sous le nom d'*obre morisque.*

Nous aurions à citer aussi plusieurs parements d'autel en velours de diverses nuances ornés de broderies en application dans le style de la Renaissance; l'un d'eux porte les armes de Castille et de Léon. Un autre en velours de Gênes fond rouge, du XVI^e^ siècle, est orné d'applications en soie jaune et blanche; le dessin du tissu est contourné par un cordonnet d'or qui en fait ressortir la richesse. Ce devant d'autel porte un écusson sur lequel on lit *Ave Maria;* nous le croyons d'origine italienne.

Il n'est pas toujours facile d'établir une distinction entre les ouvrages italiens ou espagnols pour ces sortes de broderies composées seulement d'arabesques, où le mélange de l'or et de l'argent produit un si riche effet.

Parmi les broderies italiennes, il nous faut citer divers tableaux portatifs d'une très grande finesse d'exécution. Il n'est pas rare de voir des travaux de ce genre mentionnés dans les inventaires des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles. Pour en donner un exemple, dans celui de Charles V, on voit désigné : « ung ymage de saincte Agnès de brodeure..... item ung ymage de saint George en brodeure en ung estuy couvert de satanin ynde. »

Nous mentionnerons d'abord, parmi les tableaux en broderie de la collection Spitzer, celui qui représente *Apollon et les Muses;* l'exécution en est très remarquable et le caractère des figures rappelle assez la manière de Raphaël.

L'art de la broderie était en grand honneur en Italie au XVI^e^ siècle : Florence, Venise, Vérone et Milan possédaient de véritables écoles de brodeurs, et Brantôme cite cette dernière ville comme jouissant depuis longtemps d'une certaine réputation dans cet art.

Les grands artistes italiens ne dédaignaient pas de composer des cartons pour les brodeurs; nous citerons notamment Perino del Vaga, Parri

Spinelli, Antonio Pollaiuolo, Raffaellino del Garbo, l'élève et l'ami de Filippino Lippi. Vasari signale à Vérone Girolamo Cicogna, et surtout

DOS DE CHASUBLE;
BRODERIE DE BRUGES, COMMENCEMENT DU XVI^{e} SIÈCLE.

(Collection Spitzer.)

Paolo, comme étant des brodeurs de mérite, ainsi que Nicolà, à Venise.

Nous mentionnerons encore, parmi les broderies italiennes, un tableau

à l'aiguille du XVII^e^ siècle représentant le *Christ remettant les clefs à saint Pierre.*

Un autre a pour sujet le *Repos en Égypte ;* c'est une broderie italienne en soie floche à points fondus, d'une conservation et d'une exécution remarquables de la fin du XVII^e^ siècle.

Mais il nous faut nous borner dans cette énumération rapide. Elle sera plus amplement détaillée dans un ouvrage important qui se prépare en ce moment sur cette remarquable collection ; de très belles planches compléteront les études qui ont paru déjà dans la *Gazette,* et les diverses séries pourront alors avoir, comme texte, le développement qu'elles méritent.

Nous aurions encore à signaler une série de nappes, napperons et touailles ornés de broderies en soie ou en fil sur un fond de toile ; ces broderies des XVI^e^ et XVII^e^ siècles sont italiennes ou allemandes.

Il nous reste, en terminant, à parler des gants recouverts de broderies dont il existe plusieurs spécimens dans la série que nous décrivons.

Sans nous occuper ici des gants liturgiques remontant aux temps apostoliques (symboles d'investiture), qui complétaient le costume épiscopal, l'importance du gant au moyen âge est connue. On provoquait son adversaire en lui jetant son gant et celui-ci en le ramassant acceptait le défi. Présenter son gant était faire acte de soumission et l'on sollicitait ainsi la protection de quelqu'un.

L'auteur de la chanson de Roland nous montre son héros au moment où il va succomber, offrant à Dieu son gant, que des anges viennent recevoir.

Sun destre guant en ad vers Deu tendut ;
Angle de l'ciel i descendent à lui.

L'usage des gants était devenu général pour les seigneurs du XIII^e^ siècle, à cause du faucon qu'ils portaient sur le poing. Ces gants étaient en peau et à parement, comme ceux dits *à la Crispin.* On en portait aussi de tricotés en fil de soie ou de laine qui étaient vendus par les merciers. On voit dans le *Dit d'un mercier*[1],

J'ai les beax ganz a damoiseletes.
J'ai ganz forrez, doubles et sangles.

Contrairement à l'usage qui règne aujourd'hui de se présenter dans

1. *Prov. et dictons pop.* Crapelet, 1831.

le monde les mains gantées, on ne devait pénétrer chez le roi ou chez les personnages d'une situation élevée que les mains nues. Le vassal devait quitter ses gants pour rendre hommage à son suzerain, et l'on se dégantait même dans la rue pour serrer la main d'une personne de connaissance ; rester ganté eût été commettre une impolitesse à son égard.

Sous le règne de François Ier, les gants étaient déjà parfumés avec le musc, la civette, l'ambre ou la poudre de Chypre et de violette.

Henry III restait toujours ganté, même la nuit, et l'on portait de son temps des gants *chiquetés*, *frangés* et *coupés;* ces derniers étaient de véritables mitaines que les dames mettaient pour le travail de la dentelle très en honneur dans le grand monde.

La collection Spitzer possède deux paires de gants de cette époque ; l'une d'elles a appartenu à une dame : elle est en peau de chevreau blanc avec parement recouvert de broderies de perles. Le dessin représente des cornes d'abondance, des fleurs et des fruits, ainsi que des enfants qui tendent des bâtons avec de la glu pour prendre les petits oiseaux ; deux cordons avec glands en or servaient à attacher ces gants aux poignets. L'autre paire de gants est d'un aspect plus sévère : elle est soie carmélite tricotée au crochet et ornée de dessins en or échiquetés et composés de méandres et sur la manchette d'une frise ornée de quatre feuilles ; les contours des doigts et le dessus du gant sont garnis de dentelles d'or au crochet.

Pour résumer notre impression sur les broderies de la collection Spitzer, nous dirons que leur choix est vraiment irréprochable, et nous sommes obligé d'avouer que si l'on compare ces riches travaux d'aiguille à ceux de notre époque, l'avantage n'est certes pas pour ces derniers.

Nous ne voulons pas prétendre cependant qu'il n'y ait pas de nos jours des artistes susceptibles de composer des cartons pour les brodeurs, telle n'est pas notre pensée ; nous croyons seulement qu'il leur serait beaucoup plus difficile qu'autrefois de trouver des ouvriers capables d'interpréter aussi habilement leurs dessins. La cause en est, il nous semble, dans l'absence du dessin qui, trop souvent, leur fait défaut, et le manque de pratique dans certains procédés d'exécution employés autrefois. Un habile compositeur, dont la haute compétence sur la matière est connue, M. Th. Blais, a fort bien indiqué cette union remarquable qui existait au XVIe siècle, par exemple, entre la pensée du dessinateur et la main du brodeur. « Le dessin, nous dit-il, était composé en vue de l'exécution ; le compositeur connaissait à fond toutes les ressources dont pouvait disposer le brodeur et préparait dans sa pensée les

effets que ce dernier devait obtenir. Le brodeur, de son côté, artiste lui-même, versé dans une connaissance approfondie de tous les procédés de son art, interprétait aisément les dessins, toujours admirablement combinés. Remarquons, ajoute M. Th. Biais, avec quel génie les anciens brodeurs mélangeaient leurs procédés d'exécution : points plats ou relevés en or ou en soie, couchure d'or et de soie, application avec ou sans mélange de peinture, etc.; tout leur était bon pour arriver au résultat rêvé par le compositeur[1] ».

Nous voyons avec plaisir, depuis quelques années, la broderie revenir en honneur dans notre pays; quelques dames appartenant à la plus haute société parisienne ont fait revivre dans leurs travaux d'aiguille les anciens points d'autrefois; leur exemple a trouvé déjà des imitateurs. Elles doivent continuer en cela à suivre les errements de leurs devancières, et nous ne pouvons que rappeler ici ces vers de Ronsard, dans son ode à la *Royne de Navarre :*

Elle addonnoit son courage
A faire maint bel ouvrage
Dessus la toile, et encor
A joindre la soye et l'or.
Vous d'un pareil exercice
Mariez par artifice
Dessur la toile en maint trait
L'or et la soye en pourtrait.

Ce retour vers l'art de la broderie qui s'est manifesté de nos jours ne pourrait-il pas être encouragé en haut lieu? Rien n'empêcherait, il nous semble, un établissement public tel que celui des Gobelins de rétablir cet atelier de brodeurs qui existait autrefois dans la manufacture de l'État? Des cartons y étaient composés par des artistes spéciaux et interprétés sous leurs yeux par des mains habiles; l'effet de cette direction éclairée faisait sentir son influence au dehors, et l'on ne voyait pas comme aujourd'hui, répandus dans le public, des modèles de broderies d'un goût plus que douteux, à quelques exceptions près.

La plupart des beaux meubles en broderie au point (on peut en voir encore des spécimens dans les châteaux et les palais) étaient dus à des élèves de Le Brun, tels que François Bonnemer et Bailly, qui composaient à cet effet des dessins spéciaux pour être exécutés en broderie par

1. L'exposition de broderies à Londres. *Gazette des Beaux-Arts,* 1er septembre 1874.

PAREMENT DE LECTRIN; BRODERIE DE BRUGES, XVI^{e} SIÈCLE.

(Collection Spitzer.)

Fayette et Balland. Le premier brodait les figures et le second les paysages.

Nous avons vu des portières en broderie au point avec le soleil de Louis XIV. Sous son règne, les ouvriers brodeurs étaient attachés à la manufacture royale des meubles de la couronne et couvraient les plus riches étoffes de dessins à l'aiguille exécutés d'après les cartons qui leur avaient été fournis par les élèves de Le Brun. Les portières, les rideaux et les garnitures de sièges brodés par eux venaient compléter l'ensemble des décorations intérieures, dans ces palais où Le Brun présidait à la composition des plafonds et des tentures.

Les brodeurs étaient encouragés de toutes parts. L'Hermineau avait son logement au Louvre et MM. de la Croix et Quenain travaillaient pour la cour ; ce dernier est qualifié de *fameux brodeur* dans le *Livre des adresses de la ville de Paris* d'Abraham du Pradel.

Au XVIII^e^ siècle, la broderie s'était répandue partout, Rocher Trumeau, Jean Perreux et la Fage étaient les brodeurs à la mode.

Pour en revenir à notre époque, sous une direction aussi éclairée que celle qui lui est donnée actuellement, la manufacture nationale des Gobelins, en rétablissant l'atelier des brodeurs qui existait autrefois, obtiendrait certainement des résultats excellents.

Par l'application des principes si nécessaires du dessin joints à la simplicité des effets basés sur l'emploi d'un moins grand nombre de nuances que celui dont dispose la palette du tapissier, l'aspect général des couleurs y gagnerait et le caractère même de l'œuvre.

Il y aurait là une initiative à prendre dont les résultats ne tarderaient pas à être profitables à tout le monde, par le goût qui présiderait à la direction des travaux et se répandrait ensuite au dehors. Ce goût a toujours été en France une des qualités brillantes de la nation ; au moment même où les autres pays s'efforcent de le propager chez eux, il ne faut négliger aucun moyen de le développer chez nous.

GASTON LE BRETON.

L'EXPOSITION D'AMSTERDAM

ANS le précédent numéro de la *Gazette*, notre collaborateur et ami Alfred Darcel a rendu compte, avec l'autorité qui s'attache à sa haute compétence, de l'exposition rétrospective d'objets d'art et de curiosité qui complétait la grande exhibition coloniale et internationale d'Amsterdam. On nous demande de dire, à notre tour, quelques mots sur la partie contemporaine de cette exhibition. La tâche nous est assurément agréable; toutefois, à l'heure où paraîtront ces lignes, les portes du temple seront fermées; les caisses auront fait leur réapparition dans les multiples galeries; depuis des semaines, en outre, les récompenses sont distribuées, les décorations affectées à cette solennité ont été proclamées par le *Journal officiel;* ce qui, hier encore, était une actualité appartient désormais au passé. En conséquence, il semblera peut-être inutile, oiseux, dangereux même de passer la revue détaillée d'un groupement d'objets aujourd'hui dispersé. La seule chose à nos yeux possible et profitable est de chercher à démêler les enseignements qui se dégagent de ce tournoi international, afin de pouvoir les mettre à profit, lorsqu'une solennité pareille se représentera.

Les œuvres et les objets, dont nous allons nous occuper ainsi d'une façon presque impersonnelle, étaient, à l'exposition d'Amsterdam, divisés en deux grandes branches et absolument séparés. Les ouvrages d'art industriel se trouvaient abrités dans le grand bâtiment central au milieu des autres produits de l'activité cosmopolite, et les ouvrages d'art pur avaient été logés dans un immense pavillon spécialement élevé à l'une des extrémités du jardin, et si bien en dehors de la circulation générale, qu'un de

nos confrères déclarait récemment que les beaux-arts n'étaient pas représentés à l'exposition d'Amsterdam.

Si la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture étaient quelque peu difficiles à découvrir, il faut leur rendre cette justice qu'une fois découvertes, rien ne venait gêner leur étude ni interrompre leur contemplation. Les divers pays exposants se succédaient avec régularité et la disposition des salles ne prêtait à aucune espèce de confusion. Il n'en était pas de même pour les arts de l'ameublement, qui se trouvaient quelque peu confondus avec les industries les plus diverses, et qui, dans chaque section, étaient naturellement enveloppés par une foule de productions dont la conception et l'exécution n'avaient rien assurément à démêler avec l'art.

Au milieu de la grande nef, une série de pavillons disposés en bel ordre résumaient, en outre, ce que les principaux d'entre les pays exposants avaient considéré à tort ou à raison comme la note la plus haute et la plus distinguée de leur « pouvoir » industriel. La Hollande, patrie de Wynand Focking, symbolisée par l'onctueuse éloquence de son inoubliable curaçao, s'était personnifiée par un pittoresque trophée de bouteilles pleines de promesses. La Belgique avait cherché son expression dans ses bronzes, la pacifique Allemagne dans cette métallurgie bruyante à laquelle la maison Krupp doit sa célebrité, et la France, la plus remuante des nations, à ce qu'on affirme, avait réuni, dans son pavillon des arts décoratifs, les chefs-d'œuvre délicats de notre ébénisterie contemporaine.

L'admirable porte de Henri Fourdinois formait le fond de ce pavillon, où son joli cabinet et sa table à cariatides alternaient heureusement avec les meubles et les bronzes de MM. Beurdeley et Dasson. Une tenture à la fois sobre et distinguée, des rideaux d'une richesse peu commune, un plafond transparent, d'où descendait un jour doucement tamisé par des vitraux de couleur, complétaient heureusement la décoration de ce sanctuaire agencé avec un goût irréprochable. Il ne faut donc pas être surpris que le jury international, en se trouvant tout à coup au milieu de pareilles richesses, se soit laissé aller à témoigner publiquement de son admiration pour les arts mobiliers de la France.

Il n'est pas un de nos lecteurs qui ne connaisse déjà la scène vraiment touchante à laquelle je fais allusion, car nos journaux l'ont enregistrée avec empressement, comme un témoignage précieux de notre indiscutable supériorité. Néanmoins je tiens à la rappeler ici, étant de celles qu'on peut évoquer sans crainte.

Les jurés de la classe 24, dont la compétence s'étendait à tout l'ameu-

blement, quand ils se furent transportés dans ce pavillon de la commission française pour procéder à l'examen des ouvrages qui y étaient rassemblés, profondément remués par la vue de tant d'œuvres supérieures, résolurent de constater publiquement leur reconnaissance profonde pour les progrès énormes que la France a fait faire depuis vingt ans aux arts de l'ameublement. Aussi ne voulurent-ils point attendre d'être rentrés dans le lieu ordinaire de leurs séances pour témoigner hautement au juré qui représentait notre pays les sentiments que faisait naître en eux la contemplation de tant de belles choses. Publiquement et spontanément, ils votèrent un diplôme d'honneur collectif à l'ameublement français, et cette résolution si flatteuse pour notre industrie fut constatée dans une lettre officielle, signée de tous les membres du jury, qui figure aujourd'hui dans les archives de la chambre syndicale de l'ameublement parisien.

Ajouterons-nous que cette distinction, fait unique dans les annales de l'exposition d'Amsterdam, était absolument méritée? Depuis quelques années, dans un but trop facile à saisir et plus intéressé que patriotique, un certain nombre d'écrivains et d'oisifs se sont plu à décrier nos industries les plus distinguées. On a avancé, sous toutes les formes, que notre ameublement était gravement malade, presque à la veille de rendre l'âme; on ajoutait que les étrangers avaient réalisé, dans ces temps derniers, de terrifiants progrès; et l'on déclarait la supériorité de nos produits si contestable que désormais il allait nous falloir prendre des leçons du dehors; la manifestation d'Amsterdam imposera désormais silence à tous ces importuns discoureurs.

Ce diplôme d'honneur, décerné librement et publiquement par un vote enthousiaste à des industriels qu'on prétendait renvoyer en apprentissage, répond d'une façon péremptoire à ces vaines et fâcheuses déclamations; oui, fâcheuses, vraiment; car, relevées, enregistrées, commentées par nos concurrents de l'étranger, qui ont tout intérêt à sembler partager ces appréhensions singulières, elles sont devenues, dans de pareilles mains, une arme dangereuse, dont on se sert, chaque jour, au delà de nos frontières, pour saper notre prestige et entraver nos transactions.

Pour tous ceux qui ont suivi assidûment les opérations du jury international d'Amsterdam, le doute n'est pas permis. Certes, l'étranger fait de grands progrès, certes la Hollande est sortie de cette atonie où elle semblait plongée, certes la Belgique se plaît à marcher chaque jour de plus près sur nos traces, certes l'Allemagne cherche à se créer un style et à s'emparer du marché; mais, entre toutes ces nations et la France, il reste, sur le terrain de l'art industriel, encore une longue et laborieuse étape à

franchir. Nous avons conservé une avance considérable, les produits exposés à Amsterdam en font foi, et peut-être même la distance qui nous sépare est-elle encore plus grande que nous ne le supposons.

Il est assez difficile, en effet, dans l'inspection d'un produit, quelque soigneuse et quelque méticuleuse que cette inspection puisse être, de demêler exactement la part qui revient à chaque nationalité. Avec les facilités de relations qui existent, avec la rapidité des déplacements, les frontières sont en quelque sorte supprimées et, en y réfléchissant bien, on s'étonne que les différences très sensibles qui distinguent, au point de vue industriel, une nation de sa voisine, puissent demeurer aussi accentuées. Car rien n'interdit à un industriel belge, hollandais ou allemand de venir chaque année passer quelques jours à Paris, de parcourir nos magasins, de s'inspirer de nos modèles, et, si je suis bien renseigné, la plupart n'y manquent pas. Il en est même qui vont plus loin et qui profitent de leur séjour chez nous pour faire dessiner par nos artistes les épures de leurs meubles. Les plus riches font mieux encore : ils nous enlèvent nos dessinateurs et nos meilleurs artisans.

Ce n'est un mystère pour personne, que tel grand orfèvre anglais a, pour directeur de sa fabrication, un artiste parisien, et que tel céramiste justement célèbre attire tour à tour dans le Royaume-Uni ceux de nos peintres et de nos sculpteurs qu'il juge les plus habiles. Dans ces conditions, quelle part exacte revient au pays exposant? Notez qu'il est d'autres contrées où l'on se gêne moins encore. Au cours de la visite du jury, nous entendîmes un juré étranger, dont on examinait alors le pays, s'écrier : « Il est impossible que les sièges qu'on nous présente aient été garnis chez l'industriel qui les expose. Je connais tous nos ouvriers garnisseurs, il n'en est pas un qui soit capable de travailler de la sorte ». L'exposant affirma sur l'honneur que les sièges en litige avaient été entièrement exécutés chez lui. Le jury accepta sa déclaration, qui, du reste, était sincère. Seulement, ce que l'exposant omettait de révéler, c'est qu'il avait fait venir des ouvriers de Paris spécialement pour garnir les meubles de son exposition.

Dans une autre section, le même jury se trouva en présence d'un fauteuil Louis XIV, dont le modèle était si correct et l'exécution si remarquable qu'il conçut des doutes sur sa provenance. On examine avec soin le bois de ce fauteuil, on fait sauter les sangles de la garniture et l'on découvre des traces de ces petites pointes que, dans les ateliers parisiens, on appelle de la *semence*, et qui servent ici exclusivement aux emballages. En présence de ces stigmates qu'il a oublié de faire disparaître, l'industriel est bien forcé de reconnaître que son bois vient de Paris. « Qu'ex-

posez-vous donc? lui demanda-t-on. — La garniture. — D'où vient votre étoffe? — De Lyon. » C'étaient donc les sangles et ressorts en laiton qu'il voulait faire juger; juste ce qu'on ne pouvait pas voir.

De pareilles constatations se passent de commentaires; mais que dire de cet industriel belge qui faillit obtenir un diplôme d'honneur pour une salle à manger qu'il avait achetée toute faite à Paris, chez un fabricant du quartier de l'Europe? Notez que cet honnête homme soutenait par lettres et verbalement que tout avait été fabriqué dans ses ateliers. Il suppliait le jury de venir à Bruxelles, et offrait de lui montrer ses plans, dessins, modèles, épures, et de prouver par ses livres que les journées de ses ouvriers correspondaient avec tous les détails de l'exécution. Ce maître imposteur, convaincu de fraude, finit cependant par confesser sa supercherie et par donner comme excuse que, se trouvant en retard et n'ayant pas chez lui de quoi garnir l'emplacement qu'on lui avait accordé, il avait pris ce qui lui était tombé sous la main. On n'agit pas avec plus de désinvolture.

On voit combien ces constatations délicates devraient rendre prudents ceux qui, dans un but d'intérêt purement personnel ou simplement par coupable légèreté, s'en vont proclamer partout que l'étranger marche sur nos traces à pas de géant et qu'il nous aura bientôt rejoints. Il ne viendrait, en effet, à l'idée de personne de prétendre, de supposer même, que nous faisons venir des artistes de Londres pour nous dicter nos modèles ou des exécutants de Bruxelles et d'Anvers pour terminer nos meubles de prix. Une pareille supposition semblerait le comble de l'absurde. L'attestation de notre supériorité est là.

Ajoutons que ces réflexions s'appliquent aussi bien aux métaux et aux étoffes qu'au mobilier proprement dit. Dans toute l'Europe, il n'y a pas une seule maison, je ne dirai pas qui puisse lutter, mais dont les produits supportent la comparaison avec les bronzes de fabrication parisienne. Il y a un abîme entre les merveilleuses productions de Barbedienne, de Christofle et même de M. Houdebine et les ouvrages les plus parfaits de la Belgique et de la Russie. Quant à l'Allemagne, elle en est encore à ces cuivres polis qui peuvent être considérés comme l'enfance de la fabrication. Nous dirons même plus : l'art ennoblit si bien tout ce qu'il touche, que les fontes de fer du Val d'Osne et certaines statuettes en zinc galvanisé surpassent, au point de vue esthétique, les chefs-d'œuvre des bronziers allemands.

En bijouterie, nous ne trouvons pas non plus, à beaucoup près, l'équivalent de ces créations auxquelles nos artistes parisiens savent donner tant de charme. Nous n'avons rien vu, en effet, à Amsterdam, qui appro-

che, même de loin, des petits chefs-d'œuvre de Froment Meurice ou de Christofle. On pourra nous objecter que pour cette spécialité la France a fait de brillants emprunts aux pays voisins, que les Falize sont d'origine wallonne, que Massin est né à Liège; mais oserait-on prétendre que, si ces habiles artistes étaient demeurés dans leur pays d'origine, ils auraient produit de plus belles choses, alors que cette prétention serait très fondée pour Morel-Ladeuil, pour Solon, et qu'elle s'est vérifiée pour Carrier-Belleuse.

Ces deux derniers artistes m'amènent à parler de la céramique. Là encore, nous avons une avance considérable. L'Angleterre, il est vrai, et la Belgique fournissent des notes intéressantes; mais si l'Angleterre fait preuve de beaucoup d'originalité, par contre, elle fait payer ses produits un prix exorbitant; quant à la Belgique, elle se confine presque exclusivement dans des restitutions archaïques. La Hollande, elle aussi, fait preuve de bonnes intentions; elle essaye de ressusciter son ancienne fabrication de Delft, et, à Maastrecht, elle s'efforce de produire, à de bonnes conditions, de la faïence de service d'un aspect agréable. Mais dans ce domaine encore nous avons le privilège de la variété, des créations nouvelles, des heureuses adaptations. Nous aurons en outre d'inappréciables avantages de fabrication, le jour où le public aura terminé ses incursions dans le domaine des expériences, et reconnu que la faïence et la porcelaine sont deux produits très différents comme qualité et comme application. Le temps n'est pas bien loin, en effet, où les moins intelligents comprendront que si les facultés décoratives de la faïence lui assignent un rôle prépondérant dans la fabrication des pièces importantes, des grands vases et des gigantesques cornets, par contre, pour l'emploi journalier et le service de table, la porcelaine présente des avantages inappréciables. Ce jour-là, qui n'est pas loin, je le répète, notre fabrication limousine brillera d'un éclat exceptionnel, et nous serons débarrassés pour longtemps de ces faïences poreuses à couverte plus ou moins friable et de ces prétendues *terres de fer* qui, après quelques mois d'usage, se parfument toujours d'une détestable odeur de graillon.

Enfin, pour les tissus d'ameublement, comme du reste pour ceux d'habillement, c'est encore Paris qui donne la mode. A l'étranger, l'industrie est aussi avancée que chez nous. On fait aussi bien comme qualité, et quelquefois mieux comme prix. Mais le goût est demeuré notre propriété, et si, plus respectueux de notre réputation, nous cessions de copier et de recopier des modèles qui sont depuis des siècles dans le domaine public; si, plus soucieux de nos intérêts, nous défendions mieux nos créations nouvelles contre des indiscrétions coupables et de condamnables

contrefaçons, nous n'aurions plus à lutter que contre des fabrications déjà anciennes et qui, comme celle de Deventer, ont, depuis bien des années, un cachet personnel et une clientèle à part.

Voici donc, résumé en quelques lignes et tel au moins qu'il résulte de l'exposition d'Amsterdam, l'aspect général que présentent nos industries d'art. On voit que nous sommes bien loin de cette situation alarmante que certains fantaisistes se plaisent à dépeindre dans des phrases si sombres. Notez que cette constatation ne résulte pas uniquement de nos impressions personnelles : elle résulte surtout de la pluie réconfortante de récompenses qui s'est abattue sur ces belles et généreuses industries.

Partout nous avons été les premiers, comme nombre de diplômes d'honneur, de médailles d'or et d'argent. Nous avons donc le droit d'être justement fiers et d'envisager l'avenir avec une certaine confiance. Est-ce à dire que nous devions nous reposer sur ces lauriers fraîchement cueillis? En aucune façon. L'étonnante supériorité de nos industries d'art, qui vient une fois de plus d'éclater au grand jour, ne peut manquer de nous susciter de nombreux envieux, d'ouvrir les yeux à nos concurrents étrangers, et de les exciter à de nouveaux efforts. Il nous faut donc, nous aussi, redoubler d'entrain pour maintenir notre avance et consolider, s'il est possible, notre supériorité. Et cette avance, cette supériorité, le meilleur moyen pour les conserver intactes, ce n'est pas de nous immobiliser dans des copies stériles ; c'est, au contraire, d'imprimer à nos créations nouvelles l'estampille de notre personnalité ; ce n'est pas de nous enfermer obstinément dans le cercle défini où ont évolué les générations antérieures, mais de briser ce cercle et d'être de notre temps.

Après nous être si longuement étendu sur la condition de nos arts industriels, — telle qu'elle semble résulter de l'exposition d'Amsterdam, — il nous reste peu de place pour nous occuper de ce qu'on est convenu d'appeler les « beaux-arts ». A dire vrai, nous ne regrettons qu'à moitié ce défaut d'espace. Au point de vue français, cette partie de l'exposition ne présentait, en effet, qu'un intérêt limité.

Ceux de nos artistes ou de nos critiques qui auront suivi avec grande attention cette exhibition, fort bien organisée du reste au point de vue matériel, auront appris uniquement à connaître l'école hollandaise, dont nous ne soupçonnons généralement ici ni le caractère particulier ni surtout l'importance. Ç'aura été assurément une surprise pour un grand nombre de visiteurs de découvrir que cette école si peu tapageuse était si nombreuse, si touffue, si fournie en talents variés et sincères. On ne connaissait guère, en effet, dans nos cercles parisiens, que les intérieurs dra-

matiques de M. Israels, les portraits de M^lle^ Thérèse Schwartze, les marines émouvantes de M. Mesdag, les scènes paysannes de M. Artz, les bateaux et les chevaux de M. Mauve et les fantaisies de M. Bürgers. Le plus grand nombre d'entre nous ne soupçonnait assurément pas que, sur les bords fleuris de la Meuse, de l'Amstel, et sur les rives du Zuiderzée, s'épanouit toute une colonie de paysagistes, d'animaliers et de peintres de paysans ou de pêcheurs, qui compte à la douzaine les artistes d'un très réel talent et d'une sincérité à toute épreuve.

Qui connaît, chez nous, les admirables paysages de M. van de Sande Backhuysen, les effets de brouillard si poétiques de M. Maris, les intérieurs si curieusement observés de M. Henkes, les vues de la campagne hollandaise si fidèlement rendues par MM. Bilders, Deventer, Jan van Even, Bastert, Gabriel Neuhuys, et les souvenirs de Scheveningue interprétés avec tant de bonhomie par MM. Blommers, Jan Berg, Sadée, etc.? Qui connaît M. David Blès et ces compositions charmantes où il a ressuscité l'histoire intime des Provinces-Unies? A qui chez nous les noms de MM. Wysmuller, de Haas, van der Way, Keyer, Klenkenberg, Paling, Wolkenburg, ceux de M^mes^ Maria Vos, Bilders van Bosse et Vally Moes sont-ils familiers? A quelques spécialistes, et c'est à peu près tout. Ces artistes et vingt autres d'égal mérite sont cependant des gens de talent; mais, chose rare, ils détestent le bruit, vivent chez eux, se cantonnent dans le petit domaine qu'ils se sont taillé, et semblent craindre d'attirer sur leurs productions l'attention de l'Europe.

L'exposition d'Amsterdam, en les révélant à beaucoup de visiteurs qui ne soupçonnaient point leur existence, aura donc eu cet attrait que porte en soi toute chose nouvelle. Ajouterons-nous que c'est à peu près le seul qu'elle aura présenté?

Les autres pays, en effet, ne nous auront révélé rien d'important ou de neuf. Il serait injuste de prétendre que l'Italie et l'Espagne figuraient sérieusement dans le pavillon des beaux-arts : deux ou trois hirondelles ne font pas le printemps. L'Allemagne offrait un plus vif intérêt, à cause du soin tout spécial qu'affectent les artistes de ce pays de se tenir à l'écart de nos Salons. Mais l'Allemagne ne s'était fait représenter à l'exposition d'Amsterdam que par son école de Dusseldorf, et malgré le talent très remarquable de quelques exposants, il serait imprudent de porter un jugement d'ensemble sur une production dont on ne voit qu'une partie restreinte.

Les relations sont si fréquentes entre Bruxelles et Paris que nous connaissons l'école belge presque aussi bien que la nôtre. De tous les pays hors frontières, c'est assurément la Belgique qui fournit le plus fort

LA TOILETTE DE VÉNUS.

(Groupe en ivoire et argent executé par Froment-Meurise)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon Paris.

appoint à nos solennités annuelles, et nombre d'artistes brabançons ou wallons ont acquis depuis longtemps leurs lettres de grande naturalisation parisienne. L'intérêt n'était donc que pour l'arrière-ban de l'école, qui aura apparu là plus nombreux que beaucoup ne le supposaient.

Enfin venait la France, dont l'exposition était nombreuse, fournie, mais ne justifiait guère, il faut bien l'avouer, la prétention fort légitime que nous avons de posséder la première école du monde. Tout d'abord la sculpture faisait défaut. Cette noble, cette vaillante sculpture française, qui brille au Salon triennal d'un si généreux et d'un si vif éclat, ne brillait, à l'exposition d'Amsterdam, que par son absence. Il faut le regretter assurément, mais faut-il s'en étonner? Remuer d'énormes blocs de marbre est toujours une chose délicate. Risquer l'existence d'un chef-d'œuvre en le faisant promener hors frontières est souvent imprudent. Néanmoins, il nous semble que puisque l'Administration des beaux-arts avait assumé cette responsabilité de diriger l'organisation de la section française, elle aurait pu se donner quelque peine pour combler cette douloureuse lacune et trouver chez nos fabricants de bronze vingt chefs-d'œuvre qui auraient appris à l'étranger ce dont nous sommes capables. Les bustes, en outre, auraient fourni une note précieuse. Mais il s'est produit, en cette circonstance, ce qui se produit le plus souvent : ne pouvant penser à tout, on n'a pensé à rien.

Si la sculpture était frappée d'anémie, c'est au contraire par une pléthore singulière que la peinture affirmait ses instincts envahissants. On aurait pu supprimer hardiment la moitié des œuvres exposées, que notre réputation n'en eût pas souffert; car les visiteurs se sont montrés justement surpris qu'on ait si cordialement accueilli tant d'œuvres secondaires, d'ébauches et de pochades. Par contre, tout le monde a paru étonné du très petit nombre des œuvres vraiment importantes. Somme toute, le Salon, malgré ses allures foraines, offre à chaque retour du printemps dix fois plus d'ouvrages considérables, qu'on n'en rencontrait à cette exposition internationale, où n'auraient dû trouver place que des œuvres sévèrement choisies.

Nous savons bien à quels obstacles se heurte la bonne volonté de l'Administration. Nous n'ignorons pas que les meilleurs tableaux sont ceux qui se placent le plus vite, qu'une fois vendus ils sont difficiles à ravoir, que beaucoup quittent la France, que nombre d'autres passent en une foule de mains, et que les ouvrages qui demeurent dans les ateliers des artistes ont plus d'une analogie avec ce que les commerçants nomment si pittoresquement des *rossignols*. Mais ce n'est pas une raison pour se contenter de ce rebut et pour envoyer à l'étranger, comme expression de

notre art national, une multitude d'ouvrages dont les amateurs n'ont pas voulu. Mieux vaudrait ne pas exposer que d'exposer de la sorte. Mieux vaudrait surtout retirer à l'exposition cette estampille officielle que lui donne la participation de l'Administration des beaux-arts.

Somme toute, qu'est-il résulté de ce concours? c'est qu'au point de vue des récompenses nous avons été traités sur le même pied que la Hollande et la Belgique. Or que devient, avec cette égalité, la prétention très fondée que nous avons de reléguer au second rang toutes les autres écoles? Une déception du même genre s'était déjà produite à Vienne. Il serait bon qu'on y prît garde à l'avenir, car notre prestige s'en trouve atteint.

Ainsi donc, pour nous résumer, l'exposition d'Amsterdam, dans sa partie contemporaine, nous aura valu une double surprise. Le terrain sur lequel nous nous croyions assurés d'un indiscutable triomphe ne nous aura guère fourni qu'une déception relative, alors que celui où nous redoutions des constatations douloureuses nous aura fourni l'occasion d'un indiscutable triomphe.

HENRY HAVARD.

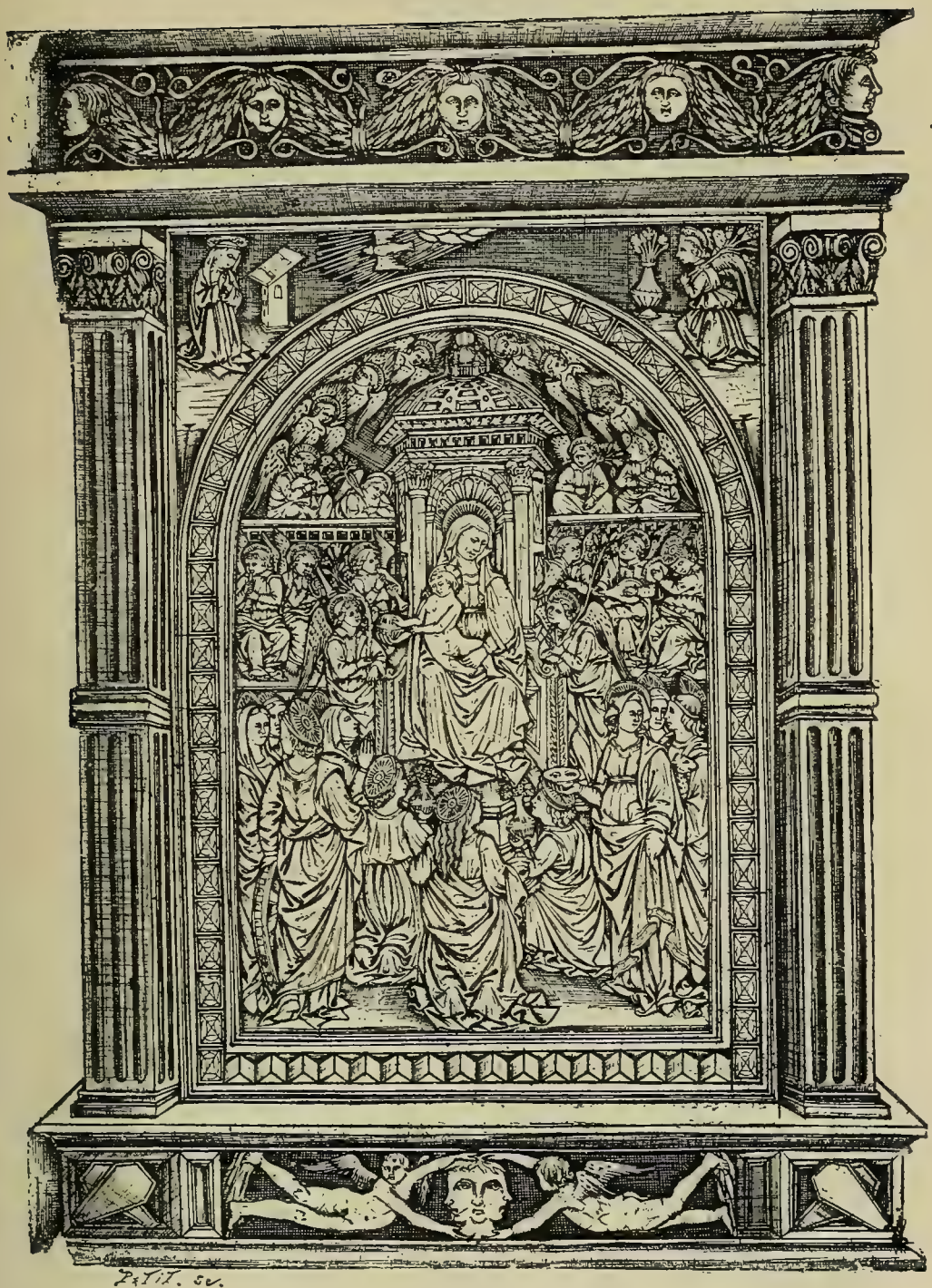
BIBLIOGRAPHIE

I. — La Gravure en Italie avant Marc-Antoine, par le vicomte Henri Delaborde. Paris, J. Rouam, éditeur, 1 vol. in-4° de 288 pages, orné de 105 gravures dans le texte et de 5 planches hors texte.

L'ouvrage que notre éminent collaborateur, M. le vicomte Henri Delaborde, conservateur du Cabinet des estampes de Paris, vient de publier est de ceux qui s'imposent à l'attention de tous les amateurs d'art. Il embrasse l'une des époques les plus glorieuses de l'histoire de la gravure, la seconde moitié du XV^e^ siècle en Italie. Il vient à son heure et répond aux préoccupations du moment. Les *quattrocentistes* font la pluie et le beau temps à Berlin, à Londres et à Paris. Les médailleurs, les graveurs, les peintres, les sculpteurs et les ciseleurs qui ont illustré cette première renaissance de l'antiquité sont nos dieux en l'an de grâce 1883. L'étude de ces grands maîtres est, d'ailleurs, des plus salutaires, et notre goût veule ne peut que gagner à se nourrir de leur forte moelle.

M. Delaborde a traité son sujet avec des développements qui témoignent de sa vive prédilection pour tout ce que l'Italie a produit de 1450 à 1505. Son livre complète heureusement les travaux des Duchesne, des Robert-

GRAVURE TIRÉE DU « FASCICULUS MEDICINÆ ». VENISE, 1493.



LA VIERGE ENTOURÉE DE SAINTS.

(D'après un nielle florentin.)

Dumesnil et des Renouvier, et nous relève de l'infériorité où nous nous trouvions en regard des recherches récentes des Allemands et des Italiens.

Ce qui frappera tout d'abord dans l'ouvrage de M. Delaborde c'est l'extrême clarté de l'exposition. La question des origines, question si complexe et si controversée, est traitée avec une compétence toute particulière, et, disons-le aussi, avec une prudence qui contraste avec les opinions aventureuses de quelques érudits étrangers.

Une doctrine nouvelle tend à déposséder l'Italie au profit de l'Allemagne dans la priorité des procédés de la gravure en creux sur métal. Pour la gravure en relief, la question est depuis longtemps vidée : les Pays-Bas et la basse Allemagne ont tout le mérite de l'invention; ce sont des artistes allemands qui ont apporté à l'Italie, avec la découverte de l'imprimerie, celle de la gravure sur bois. C'est un fait dont M. Delaborde ne cherche pas à nier l'évidence.

Pour la gravure en creux, la solution est moins simple. Jusqu'à présent, on était d'accord pour attribuer aux orfèvres florentins, et à Finiguerra en particulier, les premières estampes tirées sur des planches de métal. Depuis la mise au jour par notre regretté collaborateur Jules Renouvier des sept estampes de la *Passion* de 1446 (aujourd'hui au Musée de Berlin), la *Paix* de Finiguerra de 1452 semble avoir perdu une grande partie de sa valeur historique. Mais, à nos yeux, l'estampage d'une plaque d'argent gravée en creux est un fait accidentel et secondaire qui a pu se produire presque simultanément en Allemagne et en Italie. Le millésime d'une épreuve est bien peu de chose en comparaison du mérite intrinsèque des œuvres. L'énorme supériorité artistique des travaux de Finiguerra sur ceux de l'Allemagne à cette époque nous semble trancher la question d'une façon définitive. « Comme le dit fort justement M. Delaborde, c'est en réalité Finiguerra qui a inventé la gravure, puisqu'il a su le premier en deviner, en révéler les vraies ressources, et élever un simple procédé industriel à la hauteur d'un moyen d'expression pour le beau. »

L'auteur de la *Gravure en Italie* consacre une notable partie de son travail aux nielles italiens, à Maso Finiguerra et à la découverte de l'abbé Zani. Puis, entrant dans le cœur de son sujet, il analyse avec toute sa sagacité le style, la manière et les œuvres de tous ces maîtres admirables, les Baldini, les Botticelli, les Pollajuolo, les Robetta, les Mocetto, les Campagnola, qui ont porté la gravure au burin à un si haut point de noblesse et de distinction. Peut-être nos préférences personnelles eussent-elles souhaité plus d'ampleur encore dans le chapitre consacré au plus grand des graveurs de l'Italie, à Andrea Mantegna. Mais notre admiration est telle pour cet artiste colossal que ce n'est pas un chapitre qu'il nous faudrait, mais un livre tout entier. Notre pauvre ami, le marquis d'Adda, l'eût sans doute fait s'il eût vécu; il était un des rares hommes en mesure de tracer une monographie vraiment complète de l'œuvre gravé du maître padouan. Il avait vu et comparé toutes les épreuves existant en Europe et sa propre collection était une des plus belles, sinon la plus belle qui se pût voir.

A propos de Mantegna nous noterons le curieux rapprochement que M. François Lenormant a fait de l'estampe du *Combat des Tritons* et d'un bas-relief antique qui se trouve à San-Vitale de Ravenne. M. Delaborde y a trouvé matière à des déductions ingénieuses sur l'influence, en quelque sorte archéologique, de l'antiquité à travers les compositions de Mantegna.

La dernière partie du livre de M. Delaborde est réservée à la gravure sur bois; elle n'est pas la moins intéressante. C'est un tableau tracé à grands traits et d'une main sûre qui prendra place à côté de la belle étude de M. Gustave Gruyer sur les *Illustrations des écrits de Savonarole.* L. G.

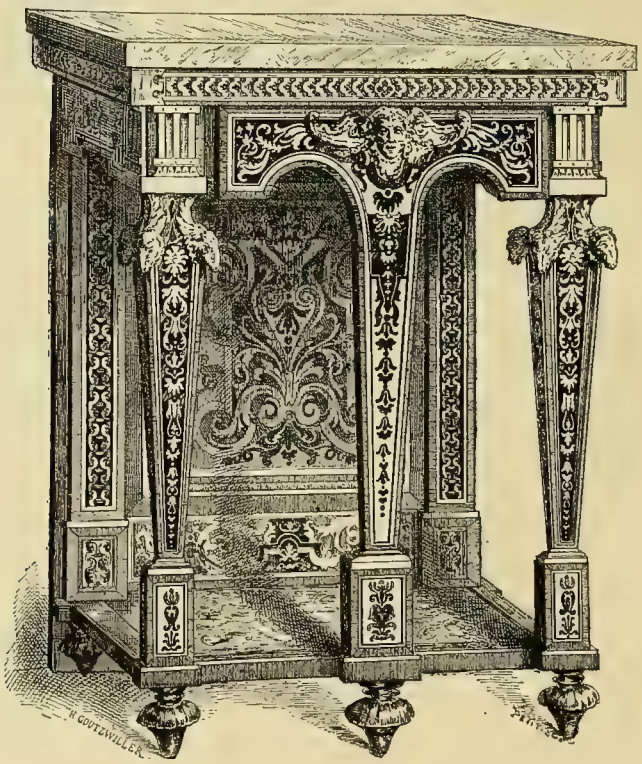
II. — L'Art dans la maison (Grammaire de l'Ameublement), par Henry Havard. Paris, Rouveyre, 1883, 1 vol. in-8° de 475 pages, illustré de nombreuses reproductions dans le texte et hors texte.

Nous n'attendrons pas le mouvement des étrennes pour dire quelques mots — trop brefs à notre gré — du nouveau livre que notre collaborateur et ami M. Henry Havard, nous apporte avec sa ponctualité ordinaire. Le sujet en est heureusement choisi, d'un intérêt aussi neuf que piquant. Nos lecteurs connaissent assez M. Havard pour savoir d'avance qu'il en a mesuré avec soin toutes les difficultés, étudié toutes les ressources, élaboré avec méthode toute la portée pratique. Il est du petit nombre de ceux qui savent construire un livre, j'entends par là en établir l'architecture, en régler la mise en œuvre dans ses plus petits détails, en surveiller l'exécution, et qui savent en même temps écrire pour le grand public.

L'*Art dans la maison* s'adresse à cette grande majorité de gens qui, malgré leur goût naturel et leur instruction, sont amenés chaque jour à constater combien notre système d'éducation générale les laisse étrangers aux principes les plus simples de l'art décoratif, et en particulier de l'art appliqué à l'embellissement de nos intérieurs. « Qui de nous, dit avec raison M. Havard, n'a pas été frappé des difficultés sans nombre, et parfois insurmontables, avec lesquelles tout homme de sens et toute femme de goût se sont trouvés aux prises dès que, voulant sortir de l'ornière banale, ils essayent de se constituer un intérieur logiquement conçu, convenablement décoré, conforme à leurs besoins, répondant à leurs goûts? L'homme du monde le plus instruit, en

apparence le mieux préparé, capable de juger sainement d'un livre, d'apprécier une statue, de comprendre et d'expliquer un tableau, est, sous ce rapport, presque aussi pris au dépourvu que l'ignorant le plus vulgaire. » L'*Art dans la maison* est précisément ce manuel, cette « Grammaire de l'ameublement » que les personnes auxquelles nous faisons allusion eussent souhaité à maintes reprises avoir sous la main.

L'auteur, après quelques considérations préliminaires et une rapide « incursion dans le passé », entre dans le vif de son sujet. D'abord la technique et l'emploi des



CONSOLE DE BOULE EN MARQUETERIE.

(Galerie d'Apollon, au Louvre.)

matériaux. A moins d'être entrepreneur ou architecte décorateur, on puisera dans ce chapitres des notions précises sur une foule de points qu'on sera tout surpris d'ignorer. Savez-vous ce que c'est qu'une *doucine,* un *cavet,* un *talon,* une *échine?* Non. Eh bien, ouvrez le livre à la page 53 et vous y trouverez nne série de petites épures qui vous l'apprendront en un clin d'œil.

La seconde partie de l'ouvrage est didactique. C'est une grammaire de l'ameublement déduite par aphorismes. C'est bien, en effet, une grammaire où le lecteur apprendra à éviter de nombreuses fautes d'orthographe contre le bon goût.

La dernière partie, plus spécialement artistique, a trait à l'installation même de la

LA CANNE DE Mr DE BALZAC.

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon Paris

maison, à son mobilier, à sa décoration intérieure. Tout y trouve sa place, depuis la chambre à coucher jusqu'au fumoir.

Voilà un beau livre et un livre utile, écrit dans un style clair, alerte et familier; nous lui souhaitons tout le franc succès qu'il mérite et que lui assureraient déjà, à eux seuls, son élégante exécution et son prix modéré.

L. G.

III. — Froment-Meurice, *argentier de la Ville de Paris* (1802-1855), par Philippe Burty. Paris, Jouaust imprimeur, 1883, 1 vol. in-4° orné de nombreuses gravures dans le texte et hors texte et tiré à petit nombre.

« C'est en recueillant des notes, au courant des lectures, sur l'ensemble et le détail du mouvement littéraire et artistique compris sous la dénomination générale de Romantisme que m'est apparue la figure de Froment-Meurice, l'orfèvre par excellence de cette curieuse et brillante période. Elle me parut tenir sa place avec autant d'originalité que de raison dans ces groupes de peintres et de sculpteurs, de poètes, de musiciens, d'historiens, d'acteurs, qui ont marqué d'un cachet énergique le second tiers de notre grand XIX^e^ siècle. »

Ainsi s'exprime M. Ph. Burty dans le préambule de la belle étude qu'il a consacrée à la mémoire de l'éminent et célèbre orfèvre. Froment-Meurice le père, fondateur de cette maison que son intelligence et sa persévérance ont placée au premier rang de celles qui honorent le plus notre pays, fut, en effet, un romantique à la façon des Célestin Nanteuil, des Eugène Lamy, des Préault, des Théophile Gautier. Il fut, dans le domaine de l'orfèvrerie et de la bijouterie, l'apôtre du retour à l'étude du Moyen Age et de la Renaissance et le promoteur du grand mouvement d'émancipation qui nous a soustraits à l'influence du goût gréco-romain mis à la mode par David. Ce qui nous paraît tout naturel aujourd'hui était alors d'une très grande hardiesse. Froment-Meurice personnifia dans l'imagination des raffinés l'engouement qui avait remis en honneur le nom de Benvenuto Cellini; il mérita d'être appelé le Cellini moderne. Eugène Sue, qui, à maintes reprises, fit appel à son talent, ne lui écrivait jamais autrement que : « Mon cher Benvenuto ».

L'appréciation du rôle qu'a joué pendant le règne de Louis-Philippe cet orfèvre-artiste d'une si haute intelligence et d'une si irréprochable probité était bien digne de tenter une plume autorisée. M. Burty a apporté à une tâche en somme très délicate toute sa connaissance des hommes et des choses de cette époque. Le portrait est tracé de main d'ouvrier ; l'œuvre considérable de Froment-Meurice est mise en lumière et jugée avec beaucoup de finesse.

Pendant vingt ans Froment-Meurice a été sur la brèche, usant ses forces et sa vie dans un labeur sans relâche, se maintenant à la tête de l'industrie parisienne par des œuvres chaque jour plus étudiées, plus irréprochables d'exécution, forçant l'attention aux expositions soit par ses envois soit par ses rapports, qui resteront des modèles de clarté, de discussion familière. L'un des plus remarquables de ces rapports est celui qu'il remit, à l'état manuscrit, sous forme de *Notes sur l'Orfèvrerie,* au duc de Luynes, chargé du Rapport d'ensemble sur la section des Métaux à l'Exposition universelle de 1851. Toute la nature droite et vive de l'homme, toute la clairvoyauce de l'artiste, tout le sens pratique du grand chef de métier éclatent dans ces pages vérita-

blement remarquables, et dont nous ne saurions assez recommander la lecture. M. Burty a donné la transcription intégrale du manuscrit. Le début est un exposé de doctrine que nous avons tout profit à méditer.

« Séparer la profession d'orfèvre de celle de bijoutier, et la profession de bijoutier de celle de joaillier, m'a toujours paru marcher à contre-sens, et je vous demande la permission, Monsieur le Duc, de placer ces notes au point de vue de la réunion de ces trois métiers en un seul, l'Orfèvrerie, qui contient, suivant moi, tout ce qui se rattache à la fabrication des métaux précieux, or et argent, au montage des pierres, aux ciselures, aux émaillages, comme cela était, en un mot, au temps des grands orfèvres passés. » Froment-Meurice, en quelques mots, avait établi la loi la plus haute de son art.

Il était né en 1802. Il mourut subitement dans la force de l'âge, à la veille de cette grande exposition de 1855 où il allait recevoir la juste récompense de ses travaux. Du moins le nom qu'il avait rendu illustre ne devait pas périr. Sa maison ne pouvait tomber en de plus dignes mains que celles de son fils, qui a su maintenir si haut les traditions paternelles.

Les œuvres sorties de l'atelier de Froment-Meurice sont très nombreuses. Parmi les plus remarquables, nous nous contenterons de citer : La *Coupe des vendanges,* la *Canne de M. de Balzac,* de Cavelier, dont Jules Jacquemart nous a conservé le souvenir dans une charmante eau-forte, le *Bouclier des Courses,* de Feuchères, l'*Ostensoir de la Madeleine,* l'*Épée de Cavaignac,* le *Surtout de table de Bacchus,* et le groupe polychrome de *Toilette de Vénus,* tous deux modelés par Feuchères pour le duc de Luynes. Nous mettons cette dernière œuvre sous les yeux de nos lecteurs, ainsi que la *Canne aux Singes,* qui sera peut-être pour nous la dernière occasion de voir figurer dans la *Gazette* le nom de notre cher et regretté Jules Jacquemart.

L. G.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1750]

L'EXPOSITION NATIONALE DE 1883

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1]

LA SCULPTURE

L'AGRÉABLE et si vive impression dont on ne peut manquer d'être frappé dès qu'on pénètre dans le vaste et splendide *hall* du palais des Champs-Élysées ne tarde pas à faire place à des sensations plus raffinées, à des jouissances intimes d'un ordre plus délicat et plus élevé.

Tout de suite, sans que l'on puisse s'en défendre, on tombe ici sous le charme. C'est que, devant les belles et nobles œuvres de nos sculpteurs, le visiteur s'est aussitôt senti en présence d'un art supérieur et en face d'inspirations tout autrement hautes et réfléchies que ce qu'il a rencontré — même de plus heureusement conçu — parmi les productions exposées dans les salles de la peinture.

Il note ce contristant écart et s'en étonne.

Puis, à mesure que, analysant et pénétrant davantage les exquises ou viriles beautés de tant de morceaux gracieux, élégants, graves ou robustes, de tant de groupes d'un arrangement superbe, il avance un peu

1. Voir la *Gazette*, t. XXVIII, 2e période, p. 273 et 384.

plus dans son examen, son admiration grandit; elle devient bien vite de l'enthousiasme.

Pour demeurer, au surplus, étranger à ces sentiments, il faudrait à tout le moins être né en pleine Béotie.

Quand donc, en effet, nous aura-t-il été donné de jouir d'une éclosion et plus variée, et plus imposante, et plus féconde? Même à la dernière Exposition universelle, notre école n'avait pas rassemblé un meilleur et plus heureux choix d'œuvres plastiques. En vérité, jamais notre sculpture, cet art si bien en accord avec nos aptitudes et notre génie, si vraiment, si complètement français, ne nous était encore apparue sous des formes aussi séduisantes, aussi diverses et plus curieusement belles et puissantes! Incontestablement, elle est et doit être dans nos souvenirs la véritable gloire et l'honneur de l'Exposition nationale de 1883.

Et cependant, nombre d'ouvrages qui avaient grandement marqué dans nos Salons antérieurs, bustes, statues de héros ou d'hommes illustres, figures allégoriques, groupes décoratifs et patriotiques, manquent aujourd'hui à cet ensemble, qu'ils n'auraient pas laissé d'enrichir d'une note encore plus triomphante et plus haute.

Mais ces ouvrages sont allés occuper dans nos monuments, nos squares, nos rues et encore dans nos nécropoles, des places qu'ils ne doivent plus quitter. Et c'est sans doute pour cette très plausible raison que quelques-uns de nos maîtres font défaut ou se trouvent être insuffisamment représentés dans ce magnifique groupement des productions récentes de notre vaillant art statuaire.

C'est ainsi, notamment, que MM. Paul Dubois et Gautherin n'ont, à l'Exposition, que des bustes; que MM. Chapu et Guillaume n'ont envoyé chacun qu'une seule figure et quelques portraits, tandis que d'autres, comme MM. Franceschi, Lafrance, Bartholdi, A. Millet et Suchetet n'ont absolument rien présenté, et que M. Dalou, le triomphateur si méritant du Salon de 1883, n'a pas seulement songé à nous montrer de nouveau l'un ou l'autre de ses deux superbes bas-reliefs, ou encore sa dernière œuvre, la statue qu'il destine, dit-on, au tombeau de Blanqui.

Cependant, et il convient de le constater, malgré ces regrettables lacunes et ces défaillances, le but poursuivi par l'administration des Beaux-Arts en créant pour l'art vivant des expositions rétrospectives, aura donc été, tout au moins pour la sculpture, aussi complètement atteint qu'elle pouvait le désirer; et, n'eût-elle obtenu que cet unique résultat, l'administration aurait bien le droit de s'en applaudir. Mais d'autres résultats, d'autres enseignements qui ne sauraient manquer de porter leurs fruits, se dégageront encore de cette intéressante comparaison entre

les diverses productions de nos artistes. L'éloquente et sévère leçon que nos peintres recueillent ici de l'exemple de nos consciencieux sculpteurs ne saurait, croyons-le bien, n'être point entendue.

Si l'Exposition nationale nous offre cet intérêt de nous permettre de passer encore une fois en revue la presque totalité de ce que nos sculpteurs ont, depuis 1878, produit de plus remarquable, elle n'a, par contre, sous le rapport de l'inédit, que bien peu d'efforts nouveaux à nous révéler. Et cela s'explique.

Une œuvre statuaire n'est rien moins que le produit d'une éclosion spontanée ; elle n'est point chose hâtive et qui s'improvise, et la fougue ni l'à peu près ne sont point son fait ; aussi le plus souvent faut-il des mois, parfois même des années à l'artiste pour créer, débrouiller, mûrir et parfaire une figure. Or il ne s'est point écoulé entre la fermeture du Salon de 1883 et l'ouverture de l'Exposition nationale un suffisant espace de temps pour que nos maîtres, même les plus féconds et les plus laborieux, aient eu le loisir de nous montrer beaucoup de nouveautés.

Pourtant, un assez bon nombre de bustes, la plupart d'un très beau travail et signés de MM. Chapu, Guillaume, Delaplanche, H. Cordier, Falguière et par d'autres encore, font, dans l'édition de marbre ou de bronze, leur première apparition au palais des Champs-Élysées ; nous ne connaissions pas les portraits d'*Abadie*, par M. Thomas, de *M. d'Almeida* et de *Patin*, par M. Guillaume, ni celui de *Dufaure*, par M. Barrias, qui sont des œuvres d'un très grand mérite ; non plus, du reste, que cette vivante mais un peu infidèle terre cuite où M. de Saint-Marceaux a représenté M. Renan sous un aspect plus jovial et railleur que ne l'exigeait sa physionomie, d'ailleurs si finement spirituelle et, à l'ordinaire, si sereine et si doucement songeuse.

Avec ce buste et avec son *Génie gardant le secret de la tombe*, qui lui valut la médaille d'honneur au Salon de 1879, M. de Saint-Marceaux a exposé l'édition en marbre de son populaire *Arlequin*. Primitivement destiné à être jeté en bronze, l'*Arlequin* a dû forcément subir une légère modification ; il fallait donner au marbre, matière plus fragile que le métal, plus d'assiette à la base et tout l'appui nécessaire.

Très ingénieusement, M. de Saint-Marceaux a imaginé d'ajouter à son premier modèle une cape légère dont le pan, retenu dans la ceinture du Bergamasque, retombe ensuite jusqu'à terre en plis souples et gracieux. L'invention est heureuse et ne nuit en rien à la sveltesse et à l'élégance de la figure. Celle-ci nous semble même avoir beaucoup gagné sous sa nouvelle forme ; ainsi traduite en marbre, elle paraît encore plus gracieuse et plus vivante. Un air de malice anime véritablement ce

masque, dont les yeux, la bouche, pétillent de causticité et d'esprit.

L'exécution répond à la beauté de la matière, travaillée du reste de main d'ouvrier dans toutes ses parties ; peut-être même, en toute autre circonstance et s'il s'agissait d'un plus grave personnage que du Bergamasque, dirions-nous que cette exécution est un peu trop caressée à la mode d'Italie, laquelle, on le sait, s'attache plus que de raison à rendre la souplesse, le grain et l'aspect même des étoffes, et détaille souvent avec une agaçante minutie les plus frivoles accessoires.

M. Cavelier est l'auteur d'une statue de Gluck, exécutée en marbre et destinée à aller occuper, dans le vestibule de l'Opéra, la place du modèle en plâtre qu'il avait composé jadis. Cette œuvre définitive est d'une grande et noble tournure. La tête est vivante, expressive, inspirée ; les étoffes, jetées en larges plis, s'agitent, et leur mouvement, leur bel arrangement concourent à donner à cette superbe représentation de Gluck on ne sait quoi de puissant et d'héroïque qui s'accorde admirablement avec le caractère de son génie.

L'auteur des *Premières funérailles*, ce groupe d'une inspiration si profondément émue et si haute, a fait au public une bien vive et charmante surprise en envoyant à l'Exposition nationale le plâtre, non encore précédemment connu, d'une figure en pied représentant *Mozart enfant*. à vrai dire, ce n'est là qu'une statuette, puisque le jeune et sublime virtuose n'y paraît guère avoir plus de huit ou neuf ans. Mais que cette petite figure est donc aimable et séduisante ! Mozart est debout, accordant son violon qu'il appuie sur son genou relevé ; la tête légèrement inclinée, il interroge de l'oreille et du doigt la justesse de l'une des cordes de l'instrument.

Tout à l'heure il va s'en servir, et, comme le rapporte cette lettre de son père, citée au livret et qui a fourni à M. Barrias l'idée première de sa statuette, il improvisera « les plus ravissantes mélodies ».

C'est la nature elle-même que M. Barrias a prise sur le fait et qu'il a rendue dans ce mouvement, dans cette attitude enfantine, d'une grâce et d'une gentillesse inexprimables. Au surplus, tout dans cette œuvre exquise est traité avec le même bonheur : la physionomie du jeune musicien est éveillée, fine, souriante et en même temps très attentive ; les gestes sont d'une justesse d'observation et d'une vérité parfaites ; les mains sont bien des mains de musicien et d'enfant ; les petites jambes sont graciles et nerveuses ; enfin, sous le costume coquet du XVIII^e^ siècle, s'ajustant avec aisance et jouant bien sur ce petit corps remuant, on sent absolument l'action et comme le frémissement de la vie.

Ces trois ouvrages étant, avec les quelques bustes que nous avons

MOZART ENFANT, PAR M. BARRIAS.

(Statue en plâtre.

cités, les seuls qui n'aient pas été vus aux précédents Salons, notre étude doit se terminer ici, puisque nous nous sommes assigné pour limite de ne parler que d'œuvres inédites.

Nous nous serions cependant fait un devoir de consacrer au moins quelques lignes aux principales œuvres qui ont figuré à cette mémorable exposition, n'était que de telles écritures seraient, ici, choses bien inutiles et superflues. Les lecteurs de la *Gazette* n'auront certainement point oublié ce que nos collaborateurs ont déjà dit du beau groupe alsacien *Quand même*, de M. Mercié, qui appartient à la ville de Belfort, mais dont la municipalité parisienne réclame une reproduction; du *Pierre Corneille* et du *Saint Vincent de Paul*, de M. Falguière; de l'élégante statue de la *Musique*, de M. Delaplanche; de la *Suzanne* et du *Cupidon*, de M. Marqueste; de la chaste et gracieuse figure de l'*Adolescence*, de M. Albert Lefeuvre; de la noble et poétique *Alceste*, de M. Allar; de la *Salammbô* et du *Mercure inventant le caducée*, de M. Idrac; de la *Castalie*, de M. Guillaume; de l'*Age de fer*, de M. Lanson, et de tant d'autres morceaux supérieurs, comme le *Pêcheur ramenant dans ses filets la tête d'Orphée*, de M. Longepied, comme l'*Éros*, de M. Coutan, ou encore comme ce buste étonnant où M. Paul Dubois a immortalisé dans le bronze le vivant et si physionomique portrait de son illustre ami, M. Paul Baudry.

Mais cette sèche nomenclature s'allongerait encore outre mesure, si nous prétendions enregistrer — ne fût-ce que par leur titre — toutes celles des œuvres de nos sculpteurs qui ont eu part à l'admiration générale. Nous ne les quittons pas du reste pour toujours, puisque, pour la plus grande partie, elles appartiennent déjà soit à la ville de Paris, soit à l'État, et que nous les retrouverons dans nos musées.

Nous avons, avant de finir, à réparer un oubli et une erreur. Nos lecteurs ne connaissent que très imparfaitement le nom d'un sculpteur d'un talent cependant bien personnel, M. Rodin; à l'occasion du Salon de 1881, son nom avait été mal transcrit dans nos colonnes. Depuis lors, nulle mention n'avait été faite de ses ouvrages. Or M. Rodin, qui achève en ce moment d'exécuter une importante commande pour l'État, avait, à l'Exposition nationale, deux statues, deux grands bronzes : un *Saint Jean prêchant* et l'*Age d'airain*, singulièrement originales et puissantes l'une et l'autre, mais, la dernière, d'un caractère plus particulièrement tragique et d'une expression singulièrement troublante. Cet être nu, sans attribut qui le désigne, et qui cache à demi sa tête renversée sous son bras droit, est-il le fils du chaos organisé, le symbolique premier-né de la création? Que cherche-t-il au fond de sa pensée, sans doute encore

vaguement obscure et inconsciente, et pourquoi son visage est-il bouleversé par on ne sait quelle farouche angoisse? Vient-il de s'éveiller seulement à la vie, ou sort-il de s'arracher à quelque cauchemar douloureux? Nous ne saurions le dire. Mais toujours est-il que cette étrange figure, inquiétante comme une énigme, surprend et retient longtemps le regard.

L'œuvre austère de M. Rodin, comme jadis les rêves tumultueux, mais souvent incomplets, d'Auguste Préault, a le rare privilège de s'emparer de l'esprit et de le plonger dans d'interminables songeries.

LES DESSINS. — LES PASTELS.

Les deux salles réservées, à l'Exposition nationale, aux dessins, aux aquarelles, aux pastels, aux émaux, aux porcelaines et faïences décorées, ont été, et c'est un fait à constater, plus fréquentées par le public qu'elles ne le sont d'ordinaire à l'occasion des Salons annuels. C'est que, cette fois, l'attrait de ces salles était vraiment exceptionnel, et cela grâce aux dessins de M. Lhermitte et aux pastels de MM. Cazin, Émile Lévy, Fantin-Latour et Pointelin. Ces dessins et ces pastels l'emportaient, en effet, de beaucoup en intérêt et en valeur sur le plus grand nombre des peintures exposées.

Si l'on ne connaissait le robuste talent de M. Lhermitte que par ses seuls tableaux, et quelque flatteuse que pourrait être l'opinion qu'on s'en serait formée, on ne l'apprécierait encore que bien imparfaitement si l'on négligeait de l'étudier dans ses dessins. A notre avis, c'est surtout dans ses fusains et ses crayons que son talent se révèle, et dans son essence même, avec le plus de franchise, de certitude et de vigueur. Avant tout, l'art de M. Lhermitte nous paraît fait de probité et de conscience; il possède, et à un haut degré de puissance, le don natif de l'observation; il sait voir, analyser, décrire. Mais cet art resterait incomplet s'il ne savait, au besoin, éliminer, choisir, éviter l'écueil du détail inutile et subordonner les choses à l'intérêt qu'elles méritent. Aussi ses figures sont-elles toujours largement comprises et exprimées. Saisies dans leur mouvement essentiel, elles s'offrent à nos regards dans l'attitude et avec le geste qui caractérisent le mieux les habitudes de corps et le métier du modèle. Il est, au surplus, facile de se rendre compte des qualités dont M. Lhermitte est si largement doué en examinant ceux des dessins où l'artiste a représenté, occupés à quelque labeur, le *Forgeron*, le *Tisserand*, le *Cordonnier*, le *Charron*, les *Laveuses*. Il y a dans son exposi-

tion tels de ses intérieurs, comme dans les morceaux intitulés : la *Soupe*, l'*École*, la *Vieille demeure*, qui rappellent, pour la justesse de l'observation, la profondeur et la transparence des ombres et l'enveloppement de l'air, les plus impeccables maîtres clair-obscuristes de la Hollande. Le *Quatuor*, grande page intime, est surtout admirable par le rendu, aussi juste que délicat, des effets de la lumière artificielle et encore par l'expression, intensivement fouillée et vivante, de chaque tête de musicien, de chacune des physionomies des invités, ceux-là jouant, ceux-ci écoutant, tous attentifs et comme absorbés dans leurs actions réciproques.

Pour la justesse de l'observation comme pour la certitude et la conscience de l'étude des curiosités de la lumière et des particularités de la forme en mouvement, M. Lhermitte est, dans ses dessins, absolument un maître. Seul peut-être aujourd'hui dans l'école, il peut prétendre à être comparé à François Millet et à rivaliser, dans l'art de rendre la couleur et la lumière à l'aide du noir et du blanc, avec cet autre grand dessinateur d'outre-Rhin qui a nom Menzel.

Un artiste espagnol, M. Jimenez Aranda, élève de l'école des beaux-arts de Séville, a exposé quelques dessins à la plume ou au pinceau mouillé d'encre de Chine, d'un caractère et d'un sentiment remarquables et bien personnels. Trois de ces dessins, destinés à l'illustration de la *Vision de Fr. Martin*, poème de don Gaspar N. de Arce, que nous avons le tort de ne point connaître, sont des compositions étranges où le fantastique se mêle, comme dans les *Caprichos* de Goya, à de très vivantes réalités. Une série d'études à la plume, d'après le modèle nu, complète l'exposition fort intéressante de M. Aranda et vient nous montrer que, sous l'étonnante fantaisie de son imagination, il existe un premier fond d'études singulièrement solide et sérieux.

A côté de ces ouvrages, d'un haut intérêt d'art, il nous reste à signaler quelques dessins très remarquables, tels que ceux de MM. Louis Leloir, Bida et Hédouin, composés avec beaucoup de talent et d'esprit pour illustrer diverses éditions de Molière ; un portrait à la plume de *M^me^ L. Ackermann*, par M. Ostrowski, d'une facture serrée et énergique ; les savantes compositions de M. J.-P. Laurens, destinées à orner une édition des *Récits des temps mérovingiens*, et encore divers paysages au fusain par MM. Appian et Allongé.

Nous avons, dans l'aquarelle, à mentionner plus d'une production habile : par exemple, le *Plateau de la madone à Menton*, de M. Gaston Béthune, et les diverses études de *Chiens* exposées par M. de Penne. Nous ne saurions non plus négliger de noter en passant ces beaux émaux

L'AGE D'AIRAIN, PAR M. RODIN.

(Dessin de l'artiste.)

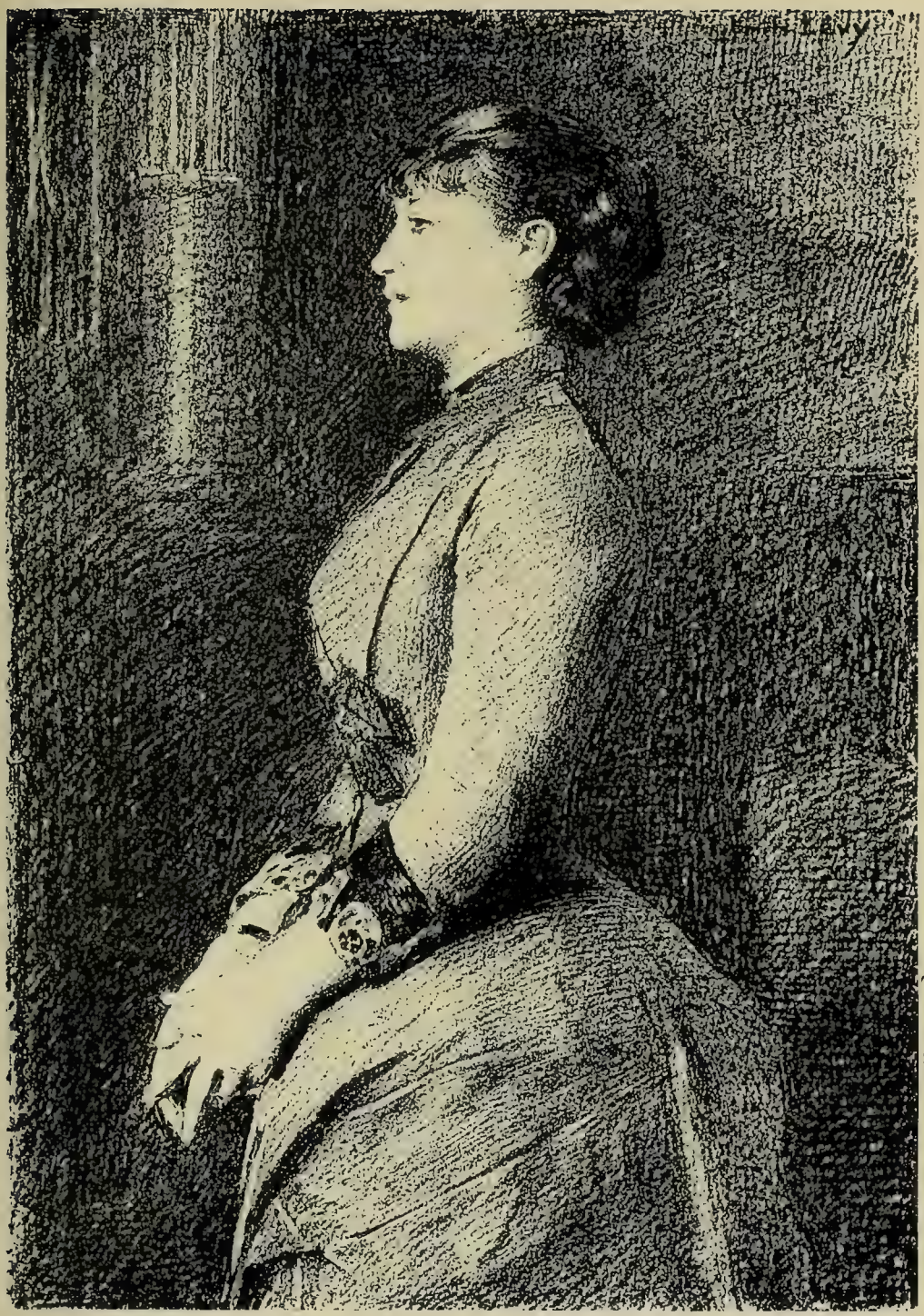
où M. Alfred Meyer s'est montré le rival heureux des maîtres les plus habiles de la Renaissance. Et maintenant, occupons-nous de cette exposition des pastels de M. Émile Lévy, dont le succès, très mérité d'ailleurs, a été si vivement et si chaleureusement acclamé par toute la critique.

Nous ne songeons point à rabattre quoi que ce soit de ce succès, mais nous n'en ferons pas moins tout d'abord observer qu'à côté de M. Émile Lévy figuraient également quelques maîtres dans l'art du pastel qui ne sont pas les premiers venus, et que l'on a, ce nous semble, quelque peu et, à notre avis, fort injustement oubliés. Les paysages, cire et pastel, de M. Cazin n'avaient pourtant rien perdu ni de leur exquise coloration ni de leur sentiment si poignant, si profond; le paysage au pastel intitulé les *Premiers rayons*, d'une observation si délicate et si juste, de M. Pointelin, le *Portrait* de femme si finement baigné d'une ombre transparente, et d'une tenue si distinguée, si discrète, de M. Fantin-Latour, n'étaient cependant point des œuvres à dédaigner, non plus du reste que les portraits aux crayons de couleur de MM. Bartholomé et Gilbert. Mais la mode le veut ainsi, que l'on court et que l'on courra toujours avec empressement aux nouveautés.

Ce n'est pas cependant que M. Émile Lévy soit précisément un débutant, ni dans la grande peinture ni même dans le dessin au pastel. Prix de Rome de 1854, il a successivement obtenu les médailles de toute classe et enfin la décoration de la Légion d'honneur en 1867.

Pourtant, M. Émile Lévy n'était, après tant de récompenses, guère plus connu et apprécié du grand public qu'à sa sortie de la villa Médicis, quand il s'est subitement avisé, il y a déjà quelque temps, de faire du pastel, et il y a réussi de façon, cette fois, à ameuter la foule. Son exposition, qui comprend onze portraits, a été en quelque sorte un véritable événement, quelque chose comme un coup de théâtre. On ne décrit pas onze portraits; tous ne sont pas non plus de même qualité et d'égale valeur ; mais nous noterons comme tout à fait supérieurs, d'abord l'étude de l'*Enfant nu* sur son lit, très attentive et poussée assez loin, puis le portrait de M^lle^ G. P..., à la robe d'un rose indéfinissable; celui de M^lle^ R. H..., qui se détache si harmonieusement sur un fond de tenture japonaise, et encore les portraits portant les n^os^ 812 et 815 que nous trouvons d'un charme exquis.

Si nous faisons certaines réserves à l'endroit de quelques autres portraits, par exemple, et à ne prendre que celui-là, pour le n° 809, c'est qu'il nous paraît que le ton de la robe bleu paon du modèle nuit un peu par son éclat trop haut monté aux carnations du modèle et leur



PORTRAIT AU PASTEL, PAR M. ÉMILE LÉVY.

(Dessin de l'artiste.)

enlève de leur fraîcheur. Mais ces légers excès et quelques autres encore mis à part, et M. Émile Lévy prouve d'ailleurs qu'il sait au besoin faire chanter la couleur sans pour cela la faire crier, il n'en demeure pas moins acquis que nous avons désormais en lui un pastelliste d'un véritable tempérament de coloriste, et, pour tout dire, d'un solide et très aimable talent. Saluons donc, sans l'ombre d'une arrière-pensée de rapprochement ou de comparaison malséante, ce nouveau continuateur de l'art exquis des Latour et des Chardin.

LA GRAVURE ET LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE GRAVURE.

« Ceci tuera cela », n'a-t-on pas une seule fois manqué de pronostiquer lors de la découverte de la photographie, puis de la photogravure, et, en général, à l'occasion de chaque progrès nouveau réalisé dans les procédés héliographiques. Et « cela » s'entendait, naturellement, de l'infortunée gravure à l'eau-forte, et plus particulièrement de la lamentable gravure au burin, toujours menacées, par certains prophètes à courte vue, d'une fin plus ou moins prochaine.

Et cependant, du trépas de l'une et de la mort imminente de l'autre, rien n'est advenu. La première, toujours debout et florissante, proteste plus que jamais de son énergie et de sa volonté de vivre; et, quant à la gravure au burin, nous ne la trouvons pas non plus tant affaiblie et si malade qu'on veut bien le croire et nous le donner à entendre.

Ce n'est pas à dire, toutefois, que le gros public ait fait à la gravure, à l'Exposition nationale, meilleur visage et plus grande fête qu'il n'a coutume d'en user aux Salons annuels. Assurément ce serait aller contre la vérité que de le prétendre. Maintes fois, au contraire, nous l'avons observé, c'était avec la plus froide indifférence, comme avec terreur et sans prendre jamais la peine de s'y arrêter plus d'un moment, qu'il traversait la salle où étaient exposées — et, soit dit en passant, beaucoup trop entassées — les remarquables œuvres de nos graveurs.

Mais de ce que ce gros public, attiré et sollicité ailleurs par des productions plus tapageuses ou d'un intérêt pour lui plus saisissant, semble bien décidément ne voir et ne trouver qu'un médiocre régal dans les expositions de *blanc et noir*, s'ensuit-il que la gravure soit fatalement appelée, en tant qu'art individuel, à disparaître dans un temps plus ou moins prochain? Nous n'en croyons rien. Que la foule ne se porte point en masse dans les salles d'expositions spéciales aux gravures, soit! et c'est un fait.

Mais comment expliquez-vous que, pris individuellement, ce même public aime et apprécie l'art de la gravure? Et cela aussi c'est un fait. Il l'aime dans le livre et dans le journal illustré; il l'aime encore comme chose intime et dont il fait, d'ailleurs, le plus grand cas, puisqu'il en décore avec plaisir sa demeure. Si la gravure a eu chez nous des phases extrêmement brillantes, si elle a été prospère, si elle a donné naissance à une école extrêmement florissante, si, enfin, elle n'a jamais cessé, même en ses plus mauvais temps, d'être un art essentiellement français, pensez-vous, raisonnablement, que cela soit uniquement dû aux encouragements de l'État ou de quelques Mécènes et que le public n'y ait point eu de part? Vous ne le croyez pas; nous non plus.

Il existe donc un public pour la gravure comme pour tout autre art; seulement, pas plus que tout autre et même moins que tout autre, cet art-là n'est accessible à l'intelligence non cultivée. Distinguer, en gravure, une œuvre supérieure d'une médiocre n'est point à la portée du premier venu. Et cependant, bonnes ou mauvaises, toujours est-il qu'en France tout le monde aime les estampes. S'il vous est arrivé de voyager à l'étranger, vîtes-vous jamais dans les appartements des riches ou dans les demeures des pauvres autant de gravures et d'images qu'on a coutume d'en rencontrer chez nous?

Mais ce goût, tout instinctif d'ailleurs, mais bien tenace et profond et si particulier à notre race, il s'épurera et s'affirmera. Laissez faire! Encore quelque dizaine d'années, et vous verrez combien, grâce à la large diffusion de l'enseignement du dessin et à sa pénétration jusqu'au plus profond de la masse, se seront étendus et la connaissance du beau, et le goût mieux raisonné pour ses manifestations diverses! Plus qu'aucun autre art, la gravure, toujours accessible par son prix aux petites bourses, est appelée à faire son profit de tout progrès réalisé en ce sens. A notre avis donc son avenir n'est point en péril.

Mais, qu'elle traverse actuellement une crise et qu'elle ait à endurer passagèrement des temps difficiles, cela n'est point à mettre en doute. Il faut l'aider et la soutenir, voilà tout.

C'est ce qu'avait justement compris la *Société française de gravure*, lorsqu'elle a entrepris, dès l'année 1868, de réunir, au moyen de souscriptions, le plus de ressources qu'elle le pourrait faire et de les appliquer entièrement à encourager l'art de la gravure.

On sait quelle persévérance, quel esprit de suite et quelle intelligente initiative la *Société française* n'a cessé de déployer, depuis lors, pour atteindre son but si élevé, en même temps que si patriotique et si désintéressé.

Chaque année, depuis l'époque de sa fondation, réagissant vaillamment contre l'indifférence publique, elle a commandé et mis au jour toute une longue série de planches importantes, gravées d'après des chefs-d'œuvre appartenant à toutes les écoles, et parmi lesquelles il nous serait facile de distinguer nombre d'ouvrages du plus haut intérêt comme aussi du plus grand mérite.

A l'Exposition nationale, la *Société française de gravure* était on ne peut plus glorieusement représentée. Elle avait présenté ou fait exposer notamment : la *Jurisprudence*, d'après Raphaël, gravée par M. Charles Bellay; *Les Disciples d'Emmaüs*, d'après le Titien, par M. Bertinot; *L'Enfant prodigue*, d'après Teniers, par M. Auguste Blanchard; *Saint Sébastien*, d'après Raphaël, ainsi que *La Charité*, d'Andréa del Sarto, par M. Danguin; *Le Concert*, de Terburg, par M. Deblois; le portrait de *M. Henriquel Dupont*, par M. François et celui de *M^lle^ Brongniart*, d'après Gérard, par ce graveur de tant de talent et dont l'art déplore la perte toute récente, Adolphe Huot; *Bevendo*, d'après Léopold Robert, par M. Lamotte; l'*Intérieur hollandais* de Pieter de Hooch, par M. Levasseur; la *Vierge au donataire*, d'après Memling, par M. Auguste Morse, et enfin cette œuvre qui fera époque dans l'histoire de la gravure : *Les Pèlerins d'Emmaüs*, d'après Rembrandt, dont notre éminent collaborateur et ami, Claude-Ferdinand Gaillard, est l'auteur.

Jamais, croyons-nous, la *Société française* n'aura été mieux inspirée que le jour où elle a confié à M. Gaillard la tâche si difficile et si bien en accord, du reste, avec son propre sentiment personnel, religieux jusqu'au mysticisme, de graver cet immortel chef-d'œuvre.

Jusqu'ici, ce que M. Gaillard avait gravé avec le plus de préférence, c'étaient surtout les primitifs, des peintures aux lignes précises et aux colorations lisses et caressées.

Pour interpréter Rembrandt, il lui a donc fallu changer sa manœuvre et, au talent qu'il possédait déjà, en ajouter un nouveau et presque contradictoire. Il y est parvenu. L'habile et patient artiste a rendu non seulement le caractère et la physionomie des personnages, les sentiments divers qui les agitent ou les animent, le mystère du clair-obscur qui enveloppe toute la scène, mais, avec une habileté qui, à notre avis, n'a pas de rivale, il a encore su traduire, à l'aide de travaux d'une adresse et d'une ténuité qui tiennent du prodige, les rugosités des empâtements, la touche même et comme chaque coup de pinceau du maître et, ce qui est plus curieux encore, jusqu'aux plus étranges et fantastiques caprices de sa diabolique exécution.

Les lecteurs de la *Gazette* ont du reste la bonne fortune de pouvoir

Rembrandt pinx F Gaillard sculp

FRAGMENT DES PELERINS D'EMMAÜS.

Musee du Louvre ;

Gazette des Beaux-Arts Imp A Clement

se rendre compte de ce qu'est, en réalité, cette étonnante et merveilleuse gravure. Grâce à la libéralité de la *Société française*, la *Gazette* a pu faire détacher et publier à part le morceau principal et capital de l'œuvre, le Christ.

N'eût-elle, parmi les nombreux et éclatants services qu'elle a déjà rendus à l'art de la gravure, fait autre chose que de suggérer et provoquer la création de cette magistrale estampe, la *Société française de gravure* aurait encore droit à tous nos sincères éloges et à toute notre profonde gratitude.

PAUL LEFORT.

LES

FRESQUES DE RAPHAËL

A LA FARNÉSINE

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

L'HISTOIRE DE PSYCHÉ

I.

La Renaissance italienne s'éveilla après la longue nuit du moyen âge; et quand l'imprimerie eut été découverte et put mettre dans toutes les mains les livres de l'antiquité, les *Métamorphoses* d'Apulée furent un des premiers ouvrages qu'elle propagea. La première édition fut faite à Rome, en 1469; d'autres éditions suivirent bientôt, en 1488, en 1493, en 1497.

L'ouvrage du rhéteur carthaginois était particulièrement fait pour être goûté et compris de l'Italie du XV^e^ et du XVI^e^ siècle. L'âge héroïque était déjà passé; cette race violente et tourmentée parcourait vite toutes les étapes du développement intellectuel et les brûlait en quelque sorte. On raffinait déjà et la décadence était proche. Les chrétiens sincères et éclairés — il n'en manquait point, — imprégnés tout à la fois de la doctrine de l'Évangile et de la philosophie platonicienne, nourris de la littérature et de l'art antique, ne pouvaient voir d'un mauvais œil cette fable de Psyché, si gracieusement spiritualiste, qui parlait de chute, de rédemption, d'immortalité, où sous le nom de l'Olympe on pouvait si aisément et comme si clairement lire le nom de Paradis. Pour les autres, — et c'était le grand

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e^ période, t. XXVI, p. 465, t. XXVII, p. 35 et 281.

nombre, — la fable se suffisait à elle-même, sans aucune interprétation mystique. L'amour, non pas divin, mais humain, voire tout matériel, avec la volupté comme suprême récompense, c'était bien là le principal souci de la plupart des vivants, le bonheur parfait qu'ils rêvaient.

L'amour du plaisir, telle a été la grande faiblesse de l'Italie, le mal redoutable dont elle est morte. La Renaissance a été surtout épicurienne, au sens qu'a pris l'épicurisme dans la langue moderne. Son noble effort, ses superbes aspirations, son énergie même, se sont vite usés; la trop grande richesse amollit les âmes; les guerres civiles incessantes, les excès, résultats inévitables de la licence et de la tyrannie, en ruinant la liberté abaissèrent les caractères; il ne resta plus chez la plupart, comme but de la vie, que le plaisir et la jouissance. Un tel état moral ressemblait singulièrement à celui qu'avait traversé l'antiquité durant la période de l'empire romain. De là la grande action de la littérature de la décadence romaine sur l'Italie de la fin du XV^e^ siècle et du XVI^e^. On lisait plus aisément les Latins que les Grecs, et l'on se sentait aussi plus près d'eux. Homère, Sophocle, Demosthène n'eurent qu'une faible influence sur la Renaissance italienne. Ils eussent été compris sans doute des contemporains de Dante ou de Rienzi : lorsqu'arriva l'imprimerie, la génération de l'Arioste et de l'Arétin était née ou allait naître. La grande majorité des lecteurs était bien plus capable de goûter l'art raffiné et délicatement sensuel d'un Théocrite, d'un Lucien ou d'un Apulée que la majesté sereine d'un Homère ou la fierté âpre et nue de Démosthène. La décadence antique surtout trouva de l'écho dans l'Italie et ainsi hâta la décadence qui déjà s'annonçait.

Ce qui attirait, ce qui charmait la foule dans l'histoire de Psyché, c'était, avec le récit romanesque, les jolis tableaux de genre qui s'y succèdent, les images exquises qu'il évoque : la belle Psyché transportée dans un palais enchanté, Psyché reposant à côté d'Éros, Psyché tenant sa lampe, et penchée en extase sur le bien-aimé qu'elle contemple; c'était Éros s'enfuyant; c'était Vénus, Jupiter, Mercure, le chœur des grandes déesses; c'était Psyché admise dans l'Olympe, reposant enfin, heureuse et adorée, sur le sein de l'amant devenu son éternel époux. Lettrés, courtisans, seigneurs, capitaines, dignitaires de l'Église, financiers, hommes et femmes du monde heureux et élégant, tous à la poursuite du plaisir, la majorité n'en demandait guère davantage.

II.

C'est là justement que se révèle le génie de Raphaël, qu'apparaît, avec sa noblesse intellectuelle et morale, la hauteur de son inspiration. C'est la décadence antique qui cette fois encore, comme pour sa *Galatée*, lui fournit le sujet; mais, cette fois encore, par une admirable intuition du vrai sentiment antique, il va le reporter par l'interprétation au plus bel âge de la grandeur hellénique. Quel dommage que cette même main qui illustrait à cette époque les récits de la Bible pour les fresques de la *loggia* du Vatican, qui, pour les tapisseries pontificales, illustrait les Actes des Apôtres, n'ait point été chargée pareillement d'illustrer l'*Iliade* d'Homère! Ou plutôt, cette illustration nous l'avons en sa plus magnifique partie, — la peinture de l'Olympe superbe : elle est sous le portique de la Farnésine.

Si l'on veut bien comprendre l'œuvre de Raphaël, il faut regarder d'abord ce qu'ont tiré du même sujet d'autres modernes qu'il a également inspirés.

Tous les amateurs connaissent une intéressante série de gravures représentant l'histoire de Psyché, longtemps attribuées au graveur Marc-Antoine, et qui, selon toute probabilité, sont l'œuvre de quelqu'un de ses disciples. On a voulu faire de Raphaël lui-même l'auteur des dessins qu'elles reproduisaient. Cette prétention est aujourd'hui abandonnée. En dépit des incorrections de détail de la composition et de la laideur même de quelques-unes de ces planches, l'ensemble est curieux, sans contredit : c'est la reproduction dans leur ordre fidèle de tous les tableaux du récit d'Apulée : le dessinateur a suivi pas à pas le conteur sans rien ajouter, sans rien retrancher, depuis l'exposition jusqu'au dénouement; le crayon consciencieux a fait son œuvre partout où l'occasion lui en était offerte; il a exprimé pour les yeux ce que l'écrivain avait décrit et mis en scène. On pourrait proposer cette « suite » comme un modèle à nos illustrateurs de livres modernes. Mais l'artiste s'est contenté partout du rôle d'illustrateur. Nulle part il ne s'élève au-dessus du genre ou de l'anecdote pittoresque, et s'il essaye d'agrandir sa manière, ce n'est le plus souvent que pour tomber dans le théâtral.

Jules Romain, le disciple de Raphaël, qui avait travaillé aux fresques de la Farnésine, lorsque plus tard, dans la décoration du palais du T, à Mantoue, il reprit ce sujet de Psyché, ne réussit pas à y trouver la matière d'autre chose que d'une peinture de genre aimable. La *Toilette de Psyché*,

si fort endommagée par le temps et la négligence des hommes, reste élégante et coquette : mais une chose lui manque absolument, la noblesse. Psyché est une jolie fillette, une maîtresse fort souhaitable, mais rien de plus.

L'histoire de Psyché n'a pas beaucoup mieux inspiré les littérateurs. La Fontaine lui-même, notre grand La Fontaine, n'y a guère vu que l'occasion d'un aimable et long badinage en prose entremêlée de vers; il a traité comme un fabliau gaulois le récit ancien : s'il a appuyé, ç'a été surtout sur les scènes voluptueuses. Il a beau nous dire quelque part qu'il quitte ses *Fables* pour retourner à Psyché ; ce que nous retrouvons dans sa *Psyché*, c'est l'auteur léger et souvent licencieux des *Contes*, bien plus que l'admirable auteur des *Fables*, qui a sa place au premier rang parmi les poètes. Un siècle plus tard, Demoustier, dans ses *Lettres à Émilie*, n'aura qu'à raffiner encore sur La Fontaine pour faire de la fable de Psyché un simple divertissement où le bel esprit se donne librement carrière, et s'applique de son mieux à multiplier les épigrammes et les madrigaux, sans dedaigner les peintures capables de chatouiller les sens.

Un seul écrivain a compris la grandeur de l'histoire de Psyché, et celui-là s'appelle Molière. Au moment même où La Fontaine venait d'écrire le conte de Psyché, il songea à porter ce sujet sur la scène, et il n'est guère douteux que ce soit le conteur qui ait mis en travail l'imagination du poète dramatique. Celui-ci était chargé de distraire un roi jeune, victorieux, magnifique, ami du plaisir et des fêtes, et qui, pour ses divertissements, ne voulait rien épargner. Tâche laborieuse. Il fallait sans cesse à Molière être en quête de spectacles nouveaux, de décorations, de ballets, d'inventions de toute sorte, de pompes capables d'étonner. Il n'eût pas conservé longtemps la faveur royale s'il eût été seulement l'observateur profond de l'humanité, le peintre grave et sérieux des passions et des ridicules de son temps et de tous les temps, l'auteur du *Misanthrope*, du *Tartuffe* ou de l'*Avare*. A ces dons du génie la postérité surtout devait rendre justice. Heureusement pour lui, Molière fut autre chose encore. Il fut l'homme ingénieux, l'impresario toujours prêt de toutes les fêtes, appelant sans cesse à son aide, pour varier les plaisirs du maître et de ses courtisans, l'art des musiciens, des danseurs, des décorateurs, des machinistes, et parmi tant de soucis gardant assez de force et de recueillement pour suivre une œuvre personnelle, pour écrire dans les intervalles les comédies qui l'ont fait immortel, trouvant le moyen, jusqu'en ces compositions hâtives où il fallait se dépenser, de mettre la marque de son génie. On ne s'étonnera pas qu'un tel labeur l'ait épuisé et que dix années d'une telle vie aient suffi à le tuer.

C'était un beau sujet pour un véritable opéra, un spectacle destiné d'abord au plaisir des yeux, que la fable de Psyché. Le livret s'y trouvait comme tout divisé par avance en tableaux et en scènes. La Comédie-Française, il faut l'espérer, nous rendra quelque jour cette *Psyché* qui de droit lui appartient. Il n'est pas de féerie plus ingénieuse, qui prête davantage à l'art du décorateur, du machiniste et du couturier. Mais ce qu'y a ajouté Molière, et où se manifeste son génie, c'est qu'il ne lui a pas suffi d'offrir au couturier, au machiniste et au décorateur l'occasion de se distinguer : il a su défendre contre eux, même en faisant appel à leur concours, les droits de la littérature et de l'art dramatique. Sa *Psyché* peut se passer d'eux ; elle demeure une œuvre admirable, même pour ceux qui se bornent à la lire. Pressé par le temps, Molière ne put que construire le scénario, écrire le premier acte et quelques scènes. Il lui fallut pour le reste appeler à lui un collaborateur ; mais ce collaborateur avait nom Pierre Corneille, et le vieux Corneille, animé par ce beau sujet, soutenu par Molière, parut retrouver à cette occasion la plume qui avait écrit le *Cid* et le *Menteur*.

C'est en auteur dramatique que Molière a traité le sujet de Psyché. Les sœurs de Psyché, leur jalousie, la façon dont la pauvre Psyché est abusée par elles, voilà ce qu'il s'est plu à représenter. Il n'a eu garde non plus d'oublier et les naïfs enchantements de Psyché ravie au palais merveilleux, et les chants d'amour qui l'y environnent, et les transports de l'amant mystérieux, et les duos d'ivresse qui suivent ce poème adorable de la jeunesse amoureuse, et les coquetteries de Psyché, et ses douleurs, et ses larmes, et ses épreuves, son triste voyage aux régions des enfers parmi les apparitions effroyables, et sa récompense céleste enfin, si chèrement achetée. Il a su émouvoir en même temps que charmer. Il s'est défendu également du bel esprit et de la mièvrerie ; il a mis dans son œuvre cette grâce de la poésie où le sourire est toujours voisin des larmes.

On peut glorifier Molière à côté de Raphaël ; ni l'un ni l'autre n'ont rien à redouter du parallèle. L'un a traité en auteur dramatique le sujet de Psyché, et c'est l'action surtout qui l'a intéressé ; l'autre l'a traité en peintre ; tous deux y ont cherché la grandeur et la noblesse, l'un par la sincérité de l'émotion, l'autre par la vision de la beauté.

Ce récit de Psyché, qui est anecdotique par tant de côtés et prête si bien à la peinture de genre, qui semble l'appeler et n'appeler qu'elle, Raphaël, aussitôt qu'il le touche, l'agrandit et l'ennoblit. Il oublie et comme dédaigne les tableaux coquets et mignons, tout gracieux et charmants, tracés par avance dans le conte d'Apulée, et qui sollicitent le crayon de l'artiste. Il vise plus haut. Il ne nous montrera ni les parents

de Psyché, ni Psyché exposée sur le rocher, ni Psyché ravie par le Zéphyr et portée au palais de l'Amour, ni Psyché, la lampe à la main, contemplant son divin époux qu'une brûlure va réveiller, ni le châtiment de ses coupables sœurs, ni les humiliations et les malheurs de Psyché. Tout cela, qui eût tenté un autre, ne suffit pas à l'intéresser. Que dis-je? En illustrant la fable de Psyché, il paraît oublier jusqu'à Psyché elle-même. Ce n'est que bien tard dans la série de ces peintures qu'enfin nous la voyons apparaître, rapportant à Vénus la boîte mystérieuse. Qui ne connaîtrait la fable de Psyché que par les fresques de la Farnésine certainement n'y comprendrait pas grand'chose.

C'est qu'en effet son sujet véritable à lui, ce n'est pas Psyché; son sujet, c'est l'Olympe, ces dieux superbes et ces déesses de l'Olympe, magnifiques de force et de jeunesse, rayonnants de beauté, parmi lesquels vit depuis tant d'années son imagination d'artiste. C'est eux qu'il veut peindre, c'est eux qu'il veut faire revivre dans leur majesté, dans leur sereine immortalité, dans leur triomphante splendeur. La scène est dans l'Olympe, et Psyché n'est qu'une occasion pour l'artiste de nous ouvrir les portes de diamant qui ferment cet Olympe aux yeux mortels. Il ne le voit pas tel que l'ont aperçu les poètes ou les conteurs de la décadence antique, mesquin et maniéré, appelant les jeux du bel esprit, les railleries et la parodie; il le revoit en sa noblesse et sa magnificence, véritable séjour de la force et de la beauté, demeure de l'idéal, habité par des êtres supérieurs et dignes de dominer le monde. Il le revoit tel qu'il était apparu aux poètes inspirés du bel âge hellénique, à un Homère, à un Sophocle, à un Pindare, à un Phidias ou à un Praxitèle. Il a retrouvé, par une intuition de génie, en regardant quelques marbres, en se faisant expliquer quelques vers des poètes, l'intelligence de cette religion morte maintenant, qui fut pourtant pendant mille ans si vivante, si féconde, si pleine de hauts enseignements.

On a raffiné beaucoup à propos des peintures de la Farnésine, comme on a raffiné à propos de la *Dispute du saint Sacrement*, de l'*École d'Athènes*, de la *Galatée* ou même des *Vierges*. On a prêté à Raphaël toute sorte d'intentions théologiques et mystiques. On a été chercher jusque dans l'histoire de Psyché des arguments en faveur du spiritualisme de Raphaël et de sa dévotion chrétienne. Ah! vraiment, il avait bien autre chose à faire que d'être un philosophe, un docteur ou un théologien! Il était un artiste grand et sincère, et cela lui suffisait. Qu'il empruntât un sujet à la Bible, à la doctrine catholique ou à l'antiquité, il songeait toujours également à s'y absorber tout entier, à en exprimer la grandeur, la poésie, la beauté. Heureux de produire dans la joie et la sérénité de son

génie, il laissait le reste aux commentateurs et aux faiseurs de systèmes. Sa vraie religion à lui, à travers tous les symboles anciens ou nouveaux, c'était bien toujours la religion éternelle de Phidias et de Platon, le culte du beau, l'adoration de l'idéal.

III.

Pour bien pénétrer la pensée de Raphaël, il faut descendre des généralités et regarder rapidement, tout au moins, la suite de ses compositions.

Le portique de la Farnésine offrait au peintre à décorer trois sortes de surfaces. En haut, le vaste rectangle du plafond; sur les côtés, la retombée de la voûte au-dessus des pilastres; dans l'intervalle de ces pilastres, les arceaux qui les rejoignent l'un à l'autre.

Dans ces arceaux, Raphaël a semé d'une main prodigue des amours voltigeant dans l'air et se jouant avec tous les attributs et les armes des puissants dieux, sans oublier la foudre de Jupiter. Les compositions relatives à Psyché occupent les retombées triangulaires de la voûte et du plafond. Ces retombées sont au nombre de dix : deux sur chacun des petits côtés du rectangle formé par le portique; trois sur chacun des grands côtés. L'artiste a divisé en deux moitiés le plafond lui-même : la décoration comprend ainsi douze peintures.

Il faut suivre d'abord, pour voir l'histoire se dérouler dans son ordre, les dix compositions latérales, qui toutes occupent un espace égal et de la même forme, imposé par l'architecture.

Le premier de ces tableaux nous montre Vénus et l'Amour. Tout le début de l'histoire d'Apulée a été volontairement omis par Raphaël; si nous ne savions pas qu'il s'agit de Psyché, rien ne nous aiderait à deviner. Du haut du ciel, Vénus, le visage courroucé, montre quelque chose au bel adolescent qui se tient à ses côtés; ce qu'elle lui montre, en lui demandant vengeance, c'est la mortelle insolente, devenue sa rivale sur la terre, pour laquelle on déserte ses autels.

Le second tableau appartient tout entier à Raphaël; on le chercherait en vain dans Apulée. L'Amour a vu Psyché; mais sa vue n'a point produit en lui l'effet qu'avait espéré Vénus : lui qui se plaît à inspirer les passions au lieu de les ressentir, il a pour la première fois été pris; loin de s'associer au courroux de sa mère, il vient prier les trois Grâces de protéger Psyché et de la parer de tous leurs dons.

Au troisième tableau, voici Vénus de nouveau. Sur les amours de Psyché

et de Cupidon, sur le ravissement de Psyché au palais magnifique, sur les nuits et les jours qui suivent, sur les fatales suggestions des sœurs de Psyché, sur la scène de la lampe et les néfastes effets d'une trop pardonnable curiosité, Raphaël a sauté comme à pieds joints. Vénus a tout découvert, elle sait maintenant l'odieuse trahison de son fils ; elle s'est promis une vengeance éclatante. Elle est venue demander à Junon et à Cérès de lui prêter leur concours.

Ce n'est pas tout d'avoir pour elle les grandes déesses; il lui faut l'aide du plus puissant des dieux, du maître du ciel et de la terre, de Jupiter, son père. Emportée sur son char traîné par deux colombes, le front couronné du diadème, comme une reine, nous la voyons au quatrième tableau qui traverse l'espace d'un élan triomphal montant vers l'Olympe.

Au cinquième tableau, elle est auprès de Jupiter. Elle n'est plus la Vénus triomphante et superbe de tout à l'heure ; elle est la solliciteuse humble et déférente qui vient exposer ses doléances au dieu tout-puissant. Assis sur son trône, l'aigle à ses pieds, Jupiter écoute avec une gravité douce et bienveillante.

La requête impitoyable de Vénus a été accueillie. Au sixième tableau, voici Mercure qui descend de l'Empyrée, fendant l'air d'un vol rapide. Toute la figure se précipite vers le bas, d'un admirable mouvement. Il vient proclamer sur la terre l'ordre du dieu souverain, signifier à qui que ce soit la défense de donner asile à Psyché, l'esclave fugitive de Vénus.

Ici encore, nouvelle interruption de l'histoire telle que la raconte Apulée. Rien de Psyché venant elle-même se livrer à Vénus; rien des épreuves diverses qui lui sont infligées ; rien de son terrible voyage parmi les monstres infernaux. Au septième tableau, voici pour la première fois Psyché figurant dans cette histoire dont elle est l'héroïne. Soulevée par les amours, elle monte lentement dans les airs, tenant à la main cette boîte, ou, pour mieux dire, ce vase qu'elle est chargée de rapporter à Vénus, qu'elle a si bien manqué ne lui rapporter jamais.

Le huitième tableau nous la présente à côté de son ennemie. Vénus est occupée à sa toilette; derrière elle, Psyché agenouillée lui présente, dans l'attitude des suppliants, le flacon remis par Proserpine. Est-ce le courroux, est-ce l'étonnement qu'on lit sur le visage de Vénus ?

L'Amour cependant est allé à son tour trouver Jupiter. Il lui a raconté sa passion, il lui a montré les infortunes de Psyché ; il a attendri le maître de l'Olympe, qui se souvient des services que tant de fois l'Amour lui a rendus. Jupiter a pardonné, il a promis de forcer Vénus elle-même à par-

donner. Comme gage de sa parole, il embrasse tendrement son petit-fils. Tel est le sujet du neuvième tableau.

Au dixième tableau, nous revoyons une fois encore Mercure, le messager de Jupiter. Il est bien cette fois le Mercure Psychopompe, non pas celui qui conduit les âmes au séjour des Ombres, mais celui qui est chargé d'amener au séjour lumineux des dieux Psyché à qui l'immortalité est accordée. Il emporte Psyché dans ses bras et s'élève, la soutenant, toute heureuse après tant de douleurs; il va l'introduire dans l'assemblée des Immortels, où l'attend le bien-aimé, le céleste époux qu'elle avait cru perdre sans retour.

Les deux grandes compositions du plafond sont consacrées à nous montrer la fin de l'histoire; elles mettent sous nos yeux le triomphe de Psyché. L'artiste ici s'est borné à illustrer Apulée : dans le premier des deux tableaux, Psyché amenée dans l'Olympe est unie à l'Amour par Jupiter; dans le second, l'Olympe en fête célèbre en un grand banquet les noces de l'Amour et de Psyché.

Le vrai sujet de ces peintures, on le voit, c'est l'Olympe avec ses immortels habitants, offrant aux yeux des hommes, dans un chœur admirable, toutes les splendeurs de la forme, réunissant ce qu'ils ont entrevu épars dans la nature ici et là de grâce ou de force, de beauté idéale et d'harmonie. Et si l'on cherche une pensée sous cette forme, elle ne sera point, comme on l'a prétendu, la supériorité de l'esprit sur la matière, l'immortalité promise aux élus dans la résurrection glorieuse; elle est une pensée toute païenne à propos de laquelle l'artiste ne songe pas à raffiner : c'est l'éternel rêve de bonheur de l'humanité, c'est un autre *Cantique des Cantiques* chanté en l'honneur de l'amour ou profane ou autre, comme l'on voudra; la Sulamite unie au bien-aimé, l'amour triomphant de toutes les épreuves et de tous les obstacles. Et ainsi le sens de l'*Histoire de Psyché* ne diffère guère de celui de la *Galatée :* ce que glorifiait la *Galatée*, c'était la beauté souveraine et l'amour source de toute joie et de toute vie, et ce que glorifie encore l'*Histoire de Psyché*, c'est la beauté et c'est l'amour.

IV.

On ne se lassera pas d'admirer les compositions de l'*Histoire de Psyché*. Quand on songe aux difficultés qu'imposait l'architecture au génie de l'artiste, quand on regarde ces pendentifs exactement pareils avec leur forme de pyramide renversée, on est étonné de la difficulté de l'entreprise

et de l'aisance avec laquelle Raphaël en a triomphé. Il semblait condamné par la force même des choses à la monotonie, et rien n'est plus varié que son œuvre. Il a donné là le plus merveilleux exemple du genre décoratif, qui vaut surtout par l'aspect et les grands partis pris : il a volontairement négligé ici tous les détails, et cela au moment même où ailleurs, dans la décoration des Loges ou dans la salle de bain du cardinal Bibbiena, il multipliait si complaisamment les détails ingénieux et pittoresques. C'est que, dans les Loges et la salle de bain, la décoration se trouvait à la portée de l'œil et devait charmer par le détail même. A la Farnésine, vu la hauteur du portique, tous les détails eussent été perdus. Les figures sont colossales, telles qu'il les fallait pour produire tout leur effet sur l'œil du spectateur qui les regarde d'en bas. Leur proportion est en harmonie avec l'architecture, avec les dimensions de la salle. Pour rendre justice à Raphaël il suffit de se rappeler les peintures de M. Paul Baudry, qui ont paru si charmantes lorsqu'elles furent exposées à l'École des Beaux-Arts, à la hauteur qui leur convenait, qui ont tant perdu depuis qu'elles sont à leur place au foyer de l'Opéra.

Ce sont aussi deux admirables compositions que les grandes peintures du plafond : l'assemblée des dieux de l'Olympe, comme divisée en deux parties auxquelles sert de lien la figure de Janus avec son double visage ; les noces de Psyché avec leurs trois beaux groupes qui tour à tour appellent et retiennent les yeux, sans pourtant nuire à l'harmonie de l'ensemble, laissant bien la place d'honneur, dans l'intérêt général, aux héros de la fête, à Psyché et à l'Amour.

Le grand malheur des fresques de la Farnésine, c'est que l'exécution n'y répond pas à la beauté des compositions. Il faut d'abord faire ici la part du temps. Le grand air est terrible aux peintures à fresque, même sous le ciel de Rome, et il l'est surtout aux bords du Tibre. Il a fallu, pour préserver d'une dégradation complète les peintures des Loges situées au second étage du Vatican, fermer la loge par un vitrage ; encore s'y est-on pris trop tard. Combien l'humidité devait-elle être plus fatale aux fresques du rez-de-chaussée de la Farnésine ! Dès le XVII^e^ siècle, les peintures de Psyché étaient menacées d'une ruine totale. L'enduit se détachait partout ; en maints endroits il était tombé déjà, faisant d'horribles trous dans la peinture. Le plus illustre des peintres d'alors, le chevalier Carlo Maratta, fut appelé pour sauver, autant que faire se pouvait, les peintures du maître. Le portique, ouvert jusqu'alors, fut clos par des vitrages. Il fallut enfoncer dans les fresques près de deux cents attaches de fer pour retenir l'enduit prêt à choir. On mit les crampons autant que possible dans l'intervalle des figures ; mais plus d'une fois on dut entamer les figures

elles-mêmes. C'est à ce prix seulement que l'œuvre put être conservée.

Mais ce n'est pas tout. L'humidité avait dévoré les bleus des fonds ; ailleurs, elle avait endommagé et mêlé les couleurs ; ailleurs encore, c'étaient des morceaux entiers de la peinture qui étaient tombés. On assure que Carlo Maratta s'acquitta de la tâche avec toute la conscience et tout le respect possibles. Mais hélas ! il n'était rien moins qu'un coloriste. Le bleu des fonds est aujourd'hui de l'aspect le plus cru, le plus violent, le plus désagréable ; rien n'est plus désagréable non plus que l'effet des guirlandes vertes bariolées de fruits de toutes couleurs qui encadrent les compositions. Les figures elles-mêmes, tantôt pâles et comme lavées, tantôt poussées au rouge et au chocolat, sont déplaisantes à regarder. Avant de trouver plaisir aux peintures de la Farnésine, il faut vaincre une première révolte des yeux. Les deux grands tableaux du plafond surtout, ceux qui représentent l'Olympe, ceux qui devraient être les plus clairs et les plus limpides, sont naturellement ceux qui ont le plus souffert et de l'humidité et de la restauration. Des couleurs primitives et des repeints le temps a fait une horrible opération chimique, un amalgame sans nom de rouge, de blanc, de jaune, de vert, où tout est criard et faux ; plus on les regarde et plus l'œil proteste. Une gravure seule ou un bon dessin peuvent faire oublier à ceux qui l'ont reçue l'impression causée par l'original. Que dirait Raphaël, s'il pouvait renaître et revoir une heure seulement ce qu'est devenue son *Histoire de Psyché !*

Il ne faut cependant pas accuser seulement les restaurations et le temps. Raphaël a ici, lui aussi, sa grosse part de responsabilité. Les années heureuses et bénies de sa jeunesse étaient passées pour lui. Il vivait maintenant, emporté par un tourbillon, sans même avoir le temps d'examiner où ce tourbillon l'entraînait. Rentré dans son atelier, il retrouvait son génie d'artiste consciencieux et serein, épris de la perfection, aimant l'art et n'aimant que lui. Mais ce qu'il avait perdu sans retour, c'était cette paix de la vie qui permet d'exécuter à loisir et à son heure les œuvres entreprises, et de les porter à ce degré où elles satisfont entièrement la conscience et les yeux de l'artiste.

Depuis plusieurs années déjà il se surmenait. A ce maître impérieux qui s'était appelé Jules II un autre maître avait succédé, plus doux, plus affable, — plus exigeant peut-être encore. Jules II était un vieillard sombre, austère, dur, mais il avait du moins le sentiment de la vraie grandeur. Il n'aimait pas les fêtes ; il n'avait point dérangé son peintre du travail des Stances. Plus jeune, vrai fils de Florence, tout prodigue et magnifique, ami des fêtes, des plaisirs, de tous les plaisirs aussi bien que de la chasse, Léon X était un esprit frivole autant qu'aimable.

P. P. Rubens pinx

Photogravure Goupil & Cie.

LA CHUTE DES RÉPROUVÉS

(Musee Suermondt, à Aix-la-Chapelle)

Il traitait le gouvernement de l'Église aussi légèrement que la politique. Quand la Réforme commença à gronder en Allemagne, il ne trouva rien à dire sinon ce mot : « Querelle de moines ! » Il ne devina pas plus le grand orage du XVI^e^ siècle que, plus tard, les grands seigneurs de la cour de Louis XVI, qui applaudissaient *le Mariage de Figaro*, ne devaient deviner le menaçant orage de la Révolution. L'important, pour lui, c'était de trouver chaque jour une fantaisie nouvelle qui pût le distraire jusqu'au soir.

Les grands peintres sont souvent de terribles révélateurs, précisément parce qu'ils ne songent qu'à exprimer la réalité sans intention de satire. Nous avons, de la main de Raphaël, un admirable portrait de Léon X, dans la galerie Pitti. Que fait-il, ce pontife souverain de la chrétienté revêtu de ses habits sacerdotaux, derrière lequel se tiennent gravement deux cardinaux debout ? Assis devant une table sur laquelle est ouvert un livre enrichi de miniatures superbes, une loupe à la main, il examine des camées antiques au lieu d'administrer l'Église.

Toujours occupé de caprices nouveaux et fastueux, Léon X abusait de tous : il abusait de Raphaël surtout. Un souverain absolu n'a guère à sa disposition un tel homme pour s'aviser de le ménager. Raphaël était trop désireux de plaire, trop docile, trop parfait courtisan, pour être capable de défendre son indépendance ; grâce à ses dons merveilleux, tout travail l'attirait ; grâce à sa merveilleuse facilité, il suffisait à tout ; lui-même était sans doute et flatté de tenir tant de place à la cour du pontife, et désireux de ne laisser aucun autre s'introduire dans sa faveur et devenir pour lui un rival peut-être redoutable. Il produisait, il produisait sans relâche, heureux de produire et de faire sortir de sa tête et de son cœur tout ce qu'il y portait, sans même se demander si, à ce labeur effrayant, il ne dévorait pas sa vie. En même temps qu'il était chargé des travaux de la reconstruction de Saint-Pierre, il poursuivait au Vatican la décoration de la salle de l'*Incendie du Borgo ;* il préparait la décoration de la salle de la *Bataille de Constantin ;* il décorait les Loges, et traçait pour elles les compositions tirées de la Bible ; il faisait, pour les tapisseries de Bruxelles, les Cartons où étaient mis en scène les Actes des Apôtres. Il fut bientôt encore, par-dessus le marché, le conservateur des monuments antiques ; il les relevait et les faisait relever ; il les protégeait contre les injures des barbares contemporains. A chaque instant il était interrompu de ces grands travaux pour quelque besogne frivole. Un jour c'était, pour une représentation théâtrale, un rideau à peindre et des décors à brosser ; un autre jour, la fantaisie du pape voulait que son peintre exécutât le portrait de son éléphant. Il est permis de croire que Raphaël maugréait parfois, mais il obéissait toujours.

Encore s'il n'eût eu à satisfaire que Léon X : mais sa gloire était maintenant universelle et il en subissait les inconvénients. Le grand embarras, pour un artiste, c'est d'avoir assez de travaux ou de n'en pas avoir trop. Il est bien difficile de refuser une commande, car chaque commande nouvelle, c'est un hommage rendu à sa renommée ! Puis Raphaël ne dédaignait point l'argent ; il avait connu la gêne, sinon la pauvreté : il souhaitait la fortune et nous savons qu'il entendait ses intérêts. On lui demandait de toutes parts maintenant des portraits, des tableaux : Chigi le pressait ; Bibbiena le pressait ; les couvents riches le pressaient ; les souverains eux-mêmes, comme François Ier, attirés par sa réputation, se faisaient ses clients ; chacun voulait avoir une œuvre de lui, et à ses tableaux il ajoutait encore les dessins que Marc-Antoine était chargé de graver. L'énumération seule des travaux accomplis par Raphaël dans les cinq dernières années de sa vie confond la pensée !

La conséquence forcée d'une telle situation, la voici. Pour exécuter ses œuvres, pour peindre, il ne lui restait, pour ainsi dire, plus de temps. Il avait, à mesure que grandissait son nom et qu'augmentaient ses travaux, appelé et retenu autour de lui un certain nombre de disciples, qui l'avaient d'abord modestement aidé, suivant les traditions de l'art italien. Débordé par sa tâche, il leur faisait de jour en jour la part plus grande. L'atelier de Raphaël semblait une grande entreprise de peinture dont le maître était le chef. Il se réservait la composition comme le choix des sujets, et la griffe de Raphaël est sur tous ses dessins. Il continuait à étudier la nature, à l'interroger chaque jour ; mais bien souvent son rôle se bornait là : c'étaient ses élèves qui agrandissaient les dessins et faisaient les cartons ; c'étaient eux qui, sur la muraille ou sur la toile, exécutaient les compositions. De toutes les figures de l'*Histoire de Psyché* il en est une seule à laquelle la tradition veut que Raphaël ait lui-même mis la main : c'est, dans le second tableau, la figure de celle des trois Grâces qui est vue de dos.

Le mal était grand ; car dans l'art rien ne compte sans la perfection de l'exécution. Les juges de cette époque avaient le goût trop exercé pour n'être pas frappés des moindres négligences. Quand les peintures de *Psyché* furent découvertes, elles trouvèrent des critiques sévères. Raphaël, tout homme du monde accompli qu'il fût, ne put retenir une parole dure à l'adresse d'une femme qui se déclarait choquée de la nudité de Mercure. Lorsque, bientôt après, les peintures de la salle de l'*Incendie du Borgo* furent découvertes à leur tour, la critique se montra plus sévère encore.

La condition de l'artiste est terrible aussi bien que celle de l'homme

de lettres ; il débute indéfiniment. A chaque œuvre nouvelle, ses œuvres antérieures ne comptent pas, ou plutôt comptent contre lui, s'il est possible de l'accabler sous la comparaison. S'il en vient à n'avoir plus de rivaux, son rival le plus redoutable c'est lui-même, c'est son passé : quand on ne demande plus s'il a du talent, s'il a même du génie, on se demande bientôt s'il en a toujours ; et parfois, douleur suprême ! lui-même se le demande. Pour retenir la renommée, il faut plus d'efforts encore que pour la conquérir. C'est l'incessante lutte pour la vie sous sa forme la plus tragique, la plus meurtrière comme la plus haute. La sagesse ordonnerait de se reposer, mais le véritable artiste aime mieux mourir à la peine que déchoir, et tomber sur le champ de bataille qu'abdiquer. Plus il va, plus il lui faut se surpasser, étonner, forcer l'admiration, ajouter les prodiges aux prodiges, et il décline s'il cesse de grandir.

Raphaël en était là. Tout le monde avait salué joyeusement le soleil qui se levait au firmament. Tous les vœux avaient accompagné à ses débuts, et plus tard encore, le jeune homme porté plus haut par chaque œuvre nouvelle. On s'était même servi de son nom pour battre en brèche d'autres renommées depuis trop longtemps illustres. Maintenant tout ce qui l'avait servi se retournait contre lui : car la renommée trop illustre, c'était désormais la sienne.

Il avait contre lui la malignité et la mobilité de la foule, toujours en quête d'idoles nouvelles et qui ne fait des dieux que pour les briser ; il avait contre lui, avec les amis du changement, les envieux petits et grands : les envieux de son talent, les envieux de sa gloire, les envieux de la faveur dont il jouissait. Depuis la découverte des fresques de la chapelle Sixtine, on avait rencontré enfin le rival que l'on cherchait à lui opposer, et ce rival c'était Michel-Ange, le vivant contraste de Raphaël pour le génie comme pour le caractère. On le pouvait d'autant mieux que Raphaël avait été certainement saisi et troublé par les fresques de la Sixtine ; il leur avait rendu un hommage direct en copiant pour ainsi dire Michel-Ange dans un ou deux tableaux des Loges. Dans l'*Incendie du Borgo*, dans l'*Isaïe* de l'église Saint-Augustin, dans les peintures même de *Psyché*, l'influence de Michel-Ange n'était pas moins manifeste. Raphaël traversait une crise de sa gloire. Cependant, loin de s'abandonner, il se multipliait : il tenait à prouver à tous qu'il était bien toujours Raphaël.

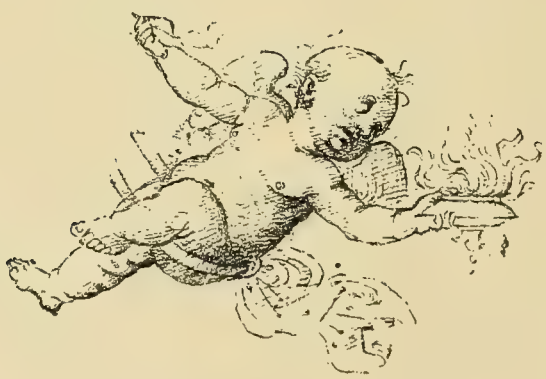
Ce qui devait arriver arriva. A ce travail surhumain, il s'épuisait. Sa facilité même lui faisait illusion sur ses forces. Le cerveau, les nerfs, le corps, tout chez lui était surmené. Ce qui l'a tué, ce n'est pas, comme l'ont répété les sots, l'abus du plaisir ; ce sont les excès de travail, non

moins redoutables que les autres excès. L'un des derniers jours de mars 1520, appelé en hâte par Léon X, il accourut tout en sueur et prit froid dans une salle ouverte aux vents ; il rentra chez lui avec le frisson. Huit jours après, il était mort (6 avril 1520).

Devant ce cercueil, les rivalités et les jalousies se turent. Rome en deuil, comprenant bien ce jour-là ce qu'elle avait perdu, fit au peintre les funérailles d'un roi. Sa dépouille mortelle fut portée en grande pompe au Panthéon d'Agrippa où, aujourd'hui encore, elle repose.

Aussi bien Raphaël mourait à temps. Il avait été l'artiste de l'heureuse Renaissance italienne, de la Renaissance sereine et paisible. Il emportait celle-là dans la tombe. Les mauvais jours devaient suivre bientôt. Chigi allait mourir, Léon X allait mourir, et à Léon X allait succéder un sombre et triste Allemand, ennemi des arts, ennemi des lettres. Dans sept années arrivera le sac de Rome ; la splendeur de la cour des papes va disparaître ; leurs trésors vont être pillés ; les soudards du connétable de Bourbon vont s'installer dans les chambres du Vatican et dégrader la *Dispute du saint Sacrement* et l'*École d'Athènes*. De plusieurs siècles l'Italie ne se relèvera pas de ces épreuves. La décadence va suivre à grands pas. Félicitons Raphaël de n'avoir pas vu ces horreurs et de n'avoir pu deviner ces humiliations.

CHARLES BIGOT.



L'ART JAPONAIS

PAR M. LOUIS GONSE

Tous ceux qui, aux beaux jours du printemps dernier, ont étudié dans les salons de la rue de Sèze l'exposition rétrospective de l'art japonais, ont subi l'amertume d'une peine secrète. Ils se disaient que ces merveilles, instructives pour l'esprit, pour le regard éloquentes, n'étaient que la curiosité de quelques semaines ; qu'ils n'auraient pas le temps d'apprendre à lire dans ce livre un peu étrange aux yeux profanes ; que toutes ces richesses allaient rentrer bientôt chez les amateurs qui s'en étaient pour un jour appauvris, et ils s'éloignaient mélancoliques en songeant que la leçon commencée n'aurait pas de lendemain.

A l'heure même où nous avions ces tristesses, une consolation se préparait. L'organisateur principal de l'exposi-

tion de la rue de Sèze, M. Louis Gonse, faisait imprimer les premières feuilles d'un livre destiné à raconter, avec le concours de l'image obtenue par les procédés les plus subtils, l'histoire de cet art japonais, dont les créations fantasques, élégantes, poétiques ont si profondément touché les artistes. Ce livre, nous l'avons aujourd'hui. Il vient, après l'exposition qui a été la joie d'un instant, réveiller et fixer le souvenir de l'observateur, expliquer les œuvres dont la physionomie l'a inquiété et

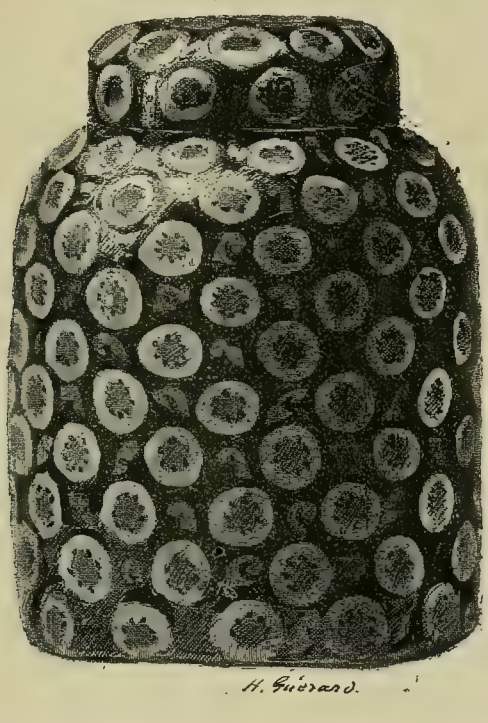
POTERIE DE GHIOGHI.

(Collection de M. S. Bing.)

substituer à ce qui fut un spectacle éphémère la permanence d'un musée toujours accessible, le charme prolongé d'une fête qui ne finit pas.

L'*Art japonais* est un livre superbe. La grande librairie française nous a, en ces dernières années, habitués à tous les luxes de la typographie ; mais, cette fois, M. Quantin et ses collaborateurs se sont surpassés : pour la beauté du papier, la netteté du caractère, la perfection du tirage, les deux volumes de M. Gonse deviendront l'honneur des bibliothèques heureuses. A un pareil livre il fallait beaucoup d'images. Depuis la couverture jusqu'à la table des matières, l'ouvrage en est rempli. Ces illus-

trations sont de divers genres : à celles qui sont semées dans le texte s'ajoutent des héliogravures de M. Dujardin, des planches en couleur que M. Gillot appelle des « aquarelles typographiques », des chromolithographies de MM. Coin, Lefèvre et Lemoine, et des eaux-fortes de M. Henri Guérard. Conformément aux règles de la justice, le nom de l'habile artiste doit nous arrêter un instant.



BOITE EN FAÏENCE, PAR KENZAN (FIN DU XVII^e SIÈCLE).

(Collection de M. Louis Gonse.)

M. Guérard n'a pas seulement fourni à l'*Art japonais* une douzaine de gravures vigoureuses et brillantes ; il a intercalé dans le texte un nombre considérable de dessins d'un crayon viril, délicat, intelligent. Sans se rattacher d'une manière directe à l'école de Jules Jacquemart, qui reste le maître inimitable et regretté, M. Guérard a les mêmes visées que lui : c'est dire que, placé devant un bronze, un masque de bois laqué, une coupe revêtue d'émail translucide, il exprime le caractère essentiel de l'œuvre, aussi bien pour le profil que pour la substance qui la constitue. Ceci est capital. En un temps où nous avons tous voué une si cor-

diale aversion aux traductions infidèles, c'est un plaisir de voir ces beaux crayons noirs ou ces eaux-fortes — quelques-unes sont polychromes — qui donnent une idée si parfaite de l'objet représenté. M. Guérard n'est pas, du reste, un japonisant exclusif. L'autre jour il publiait dans la *Gazette* une eau-forte d'après le *Pont de Mantes*, de Corot. Tout le monde en a remarqué la souplesse et la fine lumière. Je ne crois pas me méprendre en disant que M. Gonse, justement inquiet de mettre sous les yeux du lecteur des images d'une exactitude absolue, a trouvé dans M. Henri Guérard le collaborateur de ses rêves.

Mais il est temps de franchir la porte dont les avenues sont si savamment enguirlandées et d'entrer dans la maison, je veux dire dans le livre. N'en doutons pas : l'*Art japonais* est l'œuvre d'un enthousiaste. Vainement M. Gonse aurait voulu atténuer sa pensée, sa passion éclate à chaque page. Son état mental est facile à décrire : notre ami a étudié le Japon, il a été conquis, et il l'avoue. Rien n'est plus loyal, et, au point de vue du livre, rien n'est plus heureux, car une conviction sincère est volontiers persuasive. Mais la séduction que l'auteur a subie n'a pas eu pour conséquence d'amoindrir chez lui l'intérêt qu'il a toujours porté aux créations du grand art des époques primitives, tel qu'il s'est manifesté en Italie, en Flandre, en Allemagne. M. Gonse a eu une première manière qu'il n'oubliera jamais. Nous l'avons rencontré à Prato devant les fresques de Filippo Lippi, à Anvers, à Munich, et si, un jour, nous sommes allés ensemble à Ulm, c'est uniquement pour voir l'étonnant portrait de Martin Schafner qui est conservé dans la sacristie de la cathédrale. Depuis lors la pensée de M. Gonse s'est tournée vers Kioto, Kamakoura et Yédo ; mais, après avoir lu son livre, je suis autorisé à dire qu'il croit encore aux bons maîtres qui sont l'honneur du monde européen et la fleur de son génie. Dans sa seconde manière, la manière de Korin et de Hokousaï, M. Gonse a gardé un fidèle souvenir à ses dieux anciens, et il le prouve en maint endroit dans l'ouvrage dont nous voudrions rendre compte.

Lorsque, visitant avec les lecteurs de la *Gazette* l'exposition de la rue de Sèze, nous avons osé, en dissimulant de notre mieux les timidités d'un premier début, parler des grands ouvriers du Japon et de leurs œuvres, nous disions, d'accord avec M. Prudhomme, que les questions d'art ne se séparent pas des questions d'histoire[1] et que, pour apprécier les créations de la fantaisie, l'expression d'un sentiment douloureux ou enjoué, il faut, autant que possible, replacer l'artiste dans son milieu social et l'interroger sur ses ancêtres. Le caractère d'une école demeure

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mai 1883.

DJIZŌ, DIEU DE LA BIENFAISANCE, PAR KANAOKA.

(Kakémono de la collection de M. Wakaï.)

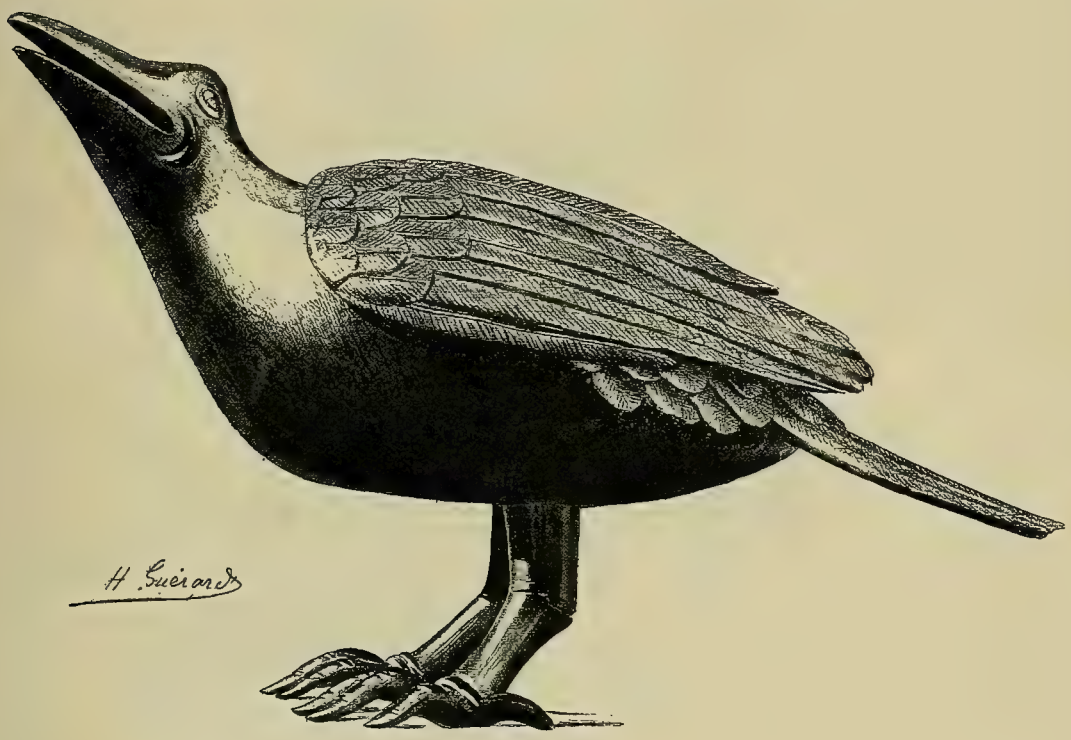
inexpliqué et flottant s'il n'est pas fixé par les solides points d'attache de la chronologie. Cette nécessité paraît avoir été la préoccupation constante de M. Gonse. Je remarque avec joie que, du commencement à la fin, il s'est montré attentif à placer les hommes et les œuvres dans leur cadre historique. C'est même là l'originalité particulière de l'*Art japonais,* qui, séduisant à feuilleter pour des mains distraites, demeure absolument instructif pour ceux qui considèrent l'ignorance comme la calamité suprême.

CROQUIS DE HOKOUSAÏ.

Le livre s'ouvre donc, de la façon la plus logique du monde, par un coup d'œil sur l'histoire du Japon. Ce chapitre était indispensable. Il n'a pas dû être commode à écrire, car pour les premières périodes le fait réel est tellement voilé par la légende, l'imagination orientale a pris de telles licences que l'on ne sait plus parfois si l'on a affaire à des événements d'ordre positif ou aux caprices d'un conte de fée. M. Gonse paraît avoir dit tout ce que l'on peut savoir sur cette lointaine histoire qui, très nuageuse au début, s'éclaire peu à peu et devient humaine à mesure que le makimono du temps se déroule sous nos yeux. L'auteur a du moins tracé les grandes lignes et désormais on apercevra dans cette chronique religieuse, féodale et tourmentée toutes les cimes qui doivent servir de points de repère à la critique.

Peut-être l'écrivain est-il un peu bref sur les questions relatives à la mythologie des Japonais. J'aurais voulu lire un chapitre sur le panthéon de ces insulaires, dont le rêve aux temps primitifs a eu des audaces si imprévues et qui se sont forgé, pour satisfaire aux nécessités de leur idéal, des divinités si étranges et parfois si amusantes. M. Gonse a l'air de les supposer connues, ces choses que nous ignorons si bien, nous, les nouveaux venus dans les îles du soleil levant, nous, les laïques du japonisme. Il est bon de lui dire, à lui et aux autres savants de son école, que nous avons un très grand désir d'apprendre et que notre appétit dépasse de beaucoup en intensité celui dont Ugolin, enfermé dans sa tour, a

éprouvé les cruelles tortures. La question cosmogonique et mythologique est ici de première importance, car les dieux japonais reparaissent constamment dans les œuvres d'art ; ils en sont la raison d'être d'abord, et, plus tard, le prétexte : nous retrouvons quelques-unes de ces personnifications symboliques dans les dessins ou les peintures du commencement de ce siècle, c'est-à-dire à une époque où, sous l'influence de l'esprit



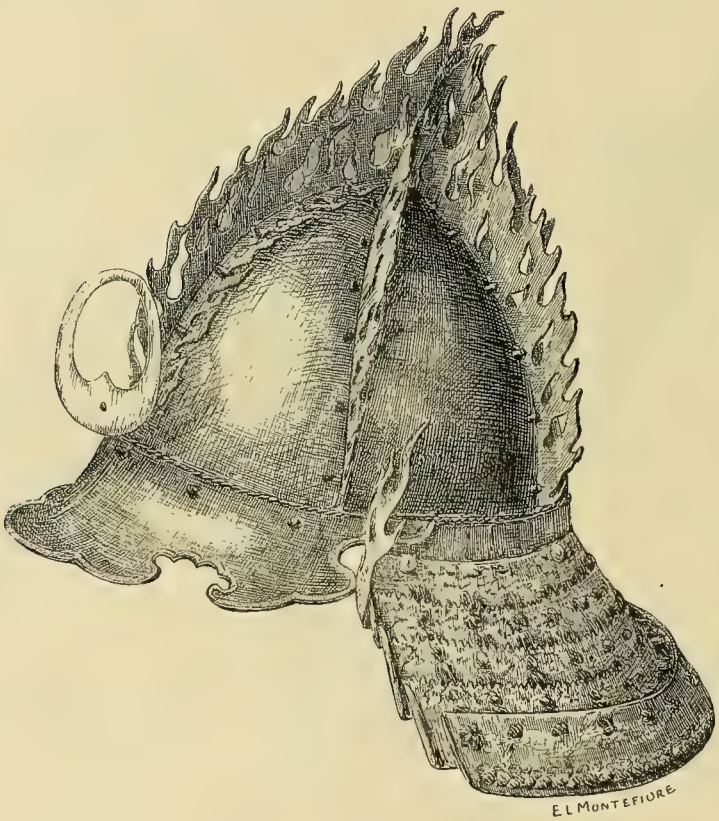
CORBEAU EN BRONZE (TRAVAIL DU XVII^e SIÈCLE).

(Brûle-parfums de la collection de M. H. Cernuschi.)

moderne, les divinités jadis révérées ne sont plus que des éléments pittoresques, des figurines qui font bien dans un décor.

Après avoir rappelé tout ce qu'il est possible, tout ce qu'il est décent de savoir sur l'histoire du Japon, M. Gonse esquisse un vivant tableau du pays, des hommes et des animaux qui l'habitent. Ce chapitre est excellent. A lire la description de ces paysages et de ces jardins fleuris, de ces montagnes et de ces lacs, on se sent pris d'un violent désir d'aller faire une promenade en ces régions naturellement ornementales et où les

oiseaux eux-mêmes ont l'air spirituel. On apprend là bien des choses, on fait connaissance avec le volcan aux pointes neigeuses et le Fouziyama vous devient un ami. Cette topographie, je dois le dire, n'était pas moins utile que l'aperçu historique placé au seuil de l'ouvrage, car les artistes japonais ont passionnément aimé la nature ; ils l'ont reproduite et



CASQUE EN FER (TRAVAIL DU XVI^{e} SIÈCLE).

(Collection de M. E.-L. Montefiore.)

glorifiée sans relâche, et leur œuvre est presque un hymne dédié au paysage, à la flore, à la faune de leur pays.

Ces choses étant résumées à grands traits, M. Gonse se lance gaiement dans les questions d'art. Il dit, avec beaucoup de détails, l'histoire de la peinture, dont l'influence s'est exercée dans toutes les manifestations de la fantaisie, et ensuite celle de l'architecture, de la sculpture, du travail des métaux, des laques, des tissus, des estampes,

qui sont surtout représentées par les impressions en noir ou en couleurs. Le chapitre sur la céramique, ce très grand art où le Japon a mis la particularité de son génie propre, a été écrit par un spécialiste, M. S. Bing, avec une compétence et un soin qui désormais rendent saisissables à tous les yeux les phases que cette noble industrie a traversées. On apprend

ENFANT TERRASSANT UN SANGLIER, PAR HOKKEÏ.

(Croquis au pinceau de la collection de M. Duret.)

quelles influences sont venues de la Corée, de la Chine et même de la Perse ; on assiste à l'éclosion et à la décadence de l'art, véritablement national, dont le livre de M. Gonse reproduit avec tant d'exactitude les merveilles délicates et robustes. Ces cent pages sur la céramique japonaise ne sont pas seulement des pages savantes : elles sont inspirées par une rare prudence. M. Bing sent bien que sur toutes ces questions le mot définitif ne saurait être dit encore : peut-être même ne le dira-t-on jamais. Aussi l'auteur a-t-il mis beaucoup de réserve dans ses affirmations, du moins en ce qui touche aux origines. Quand la formule essen-

tiellement japonaise s'est dégagée des influences ambiantes, sa conviction se raffermit et s'accentue. On voit se former ces associations de buveurs de thé qui eurent tant d'action sur le développement de la céramique; on voit naître et grandir, non seulement les procédés industriels, mais aussi les formes et le décor. Cette histoire, singulièrement nouvelle, est tout à fait intéressante et elle est très clairement racontée. Il est d'ailleurs remarquable que, pendant que M. Bing étudiait les évolutions de la céramique, M. Gonse constatait dans les autres arts la simultanéité de transformations similaires. Les potiers connaissaient-ils les peintres, les laqueurs étaient-ils les camarades des faiseurs de netzkés? il faut le croire, car la concordance de leurs efforts est presque toujours parfaite. Le monde japonais suivait évidemment la traînée lumineuse d'un même idéal.

ESCARGOT, PAR TADATOSHI.
(Netzké en bois.)

Cette fraternité des arts, différents par le procédé, pareils par le rêve, se dessine dès qu'on feuillette le livre pour en regarder les images; elle devient évidente lorsqu'on lit le texte de M. Gonse. L'historien n'a pas manqué de faire remarquer que, sauf certains accidents — ici une marche plus rapide, là un semblant de lenteur — les diverses manifestations du caprice japonais se sont, à peu près, produites en même temps dans tous les arts. C'est là, du reste, une sorte de loi générale : on constate chez tous les peuples la contemporanéité de la recherche et la contagion de l'idéal. Dans l'ensemble de son allure et malgré quelques soubresauts dont les curieux auront à prendre note, l'art japonais a marché du style hiératique au style spirituel, il est allé du monumental au charmant.

HOMME AGACÉ PAR UNE MOUCHE.
(Netzké en métal.)

Pour nous, qui ne sommes encore qu'aux premiers rudiments de la grammaire japonaise et dont l'orthodoxie paraîtra peut-être douteuse aux véritables initiés, nous avons cette idée qu'au Japon, comme en bien d'autres pays, les belles choses sont au commencement. A l'ombre du Fouziyama, nous sommes pré-raphaélite et même giottesque.

Avouons notre crime. A l'exposition de la rue de Sèze — et le livre de M. Gonse ne change pas beaucoup notre impression sur ce point — les œuvres qui nous ont le plus touché, ce sont les œuvres de l'époque archaïque; et en effet, ce sont celles-là surtout qui ont de la simplicité, de la grandeur et du style. Voyez, dans la céramique, les poteries du prêtre bouddhiste Ghioghi, auquel on attribue l'invention du tour et qui appartient à la première moitié du VIIIe siècle : pour la sculpture, voyez, dans l'admirable collection de M. Cernuschi, la reproduction en bronze du Bouddha gigantesque dont l'original, conservé au temple de Nara, a été coulé en 739. Pour la peinture, nous avions, rue de Sèze, et nous retrouvons dans le livre de M. Gonse le vénérable kakémono de Kanaoka représentant, sous une forme qui se souvient encore de l'Inde, l'excellent Djizô, dieu de la bienfaisance. Cette image austère et douce date du IXe siècle. Les premiers objets laqués ont aussi un étonnant caractère de gravité. Pour ces hautes époques, on se sent en présence d'un art convaincu et puissant qui, dans des formes symétriques ou du moins équilibrées, a l'air d'enfermer des symboles religieux, des conceptions venues de l'âme. Tous ces peuples d'Orient ont été terriblement sérieux au début; ils semblent avoir eu une enfance solennelle.

GROUPE DE SOURIS, PAR IKKOUAN
(Netzké en bois.)

BOITE EN LAQUE ROUGE, PAR KOMA KOUANSAÏ.
(Travail du XVIIIe siècle.)

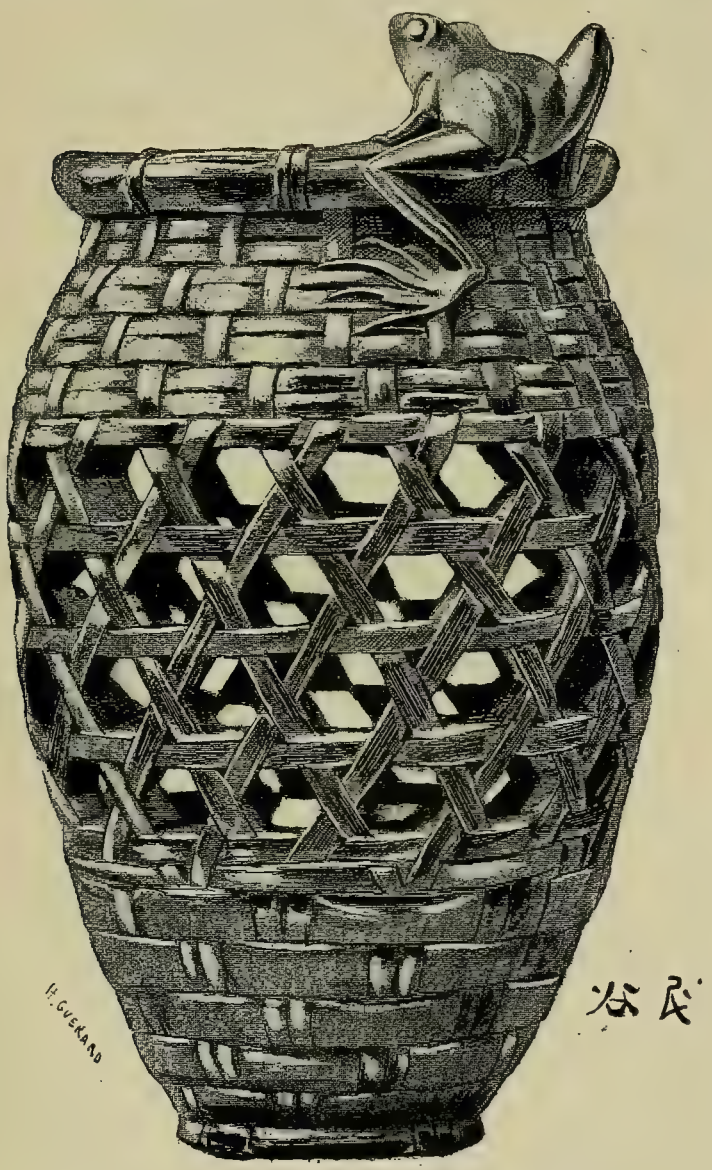
Plus tard, l'art japonais entre dans les voies du naturalisme. La figure humaine n'est plus une idole immobilisée par la dévotion; elle s'anime, elle ne gagne pas en beauté, mais elle acquiert la vraisemblance du mouvement et du geste. Ces Japonais, dont M. Gonse a si bien analysé l'esprit, avaient décidément toutes sortes de gaietés dans l'âme; ils cherchent la comédie, ils ont des audaces violemment

caricaturales. Ils ont fait du Daumier de très grand matin. Toba Sôjô, qui est un ancêtre, a improvisé des croquis très exaltés dans le sens de la moquerie, et, au moment de la révolution de 1868, le Japon riait encore.

De bonne heure aussi, et peut-être avant l'époque où saint François d'Assise adressait aux poissons des conseils dont ils ont profité si peu, l'animal fit son entrée dans l'art japonais, et il devint bientôt l'objet d'un culte qui s'est prolongé jusqu'à l'heure présente. M. Gonse est très complet sur ce point. Il dit avec quelle habileté les artistes de ces régions lointaines ont su rendre, soit dans le dessin, soit dans le relief, la grâce de la bête, son agilité, sa souplesse. Avec l'animal apparaît le paysage ; ici, les peintres du Japon ont été à la fois des naturalistes et des poètes : ils excellent dans les effets de neige, dans les matinées printanières, alors que la campagne se décore des fleurs du prunier; ils aiment les montagnes aux pentes gazonnées, et les bords des lacs silencieux, et la rivière endormie qu'enjambe un pont rustique. La nature, qu'ils ont curieusement étudiée, leur a fourni des cadres du caractère le plus varié pour leurs scènes populaires ou mondaines.

Ainsi — et M. Gonse en donne partout la preuve — la loi générale qui, dans l'ordre historique, fait marcher le solennel avant l'agréable, Giotto avant Gavarni, semble avoir été inconsciemment obéie au Japon. Mais, comme je l'indiquais tout à l'heure, on dirait qu'il y a eu çà et là d'étranges infractions à cette chronologie, de brusques retours en arrière, des éclosions prématurées, des accidents qui ne rentrent pas dans le programme prévu. Quelques singularités restent frappantes. Tout le monde a vu à l'exposition de la rue de Sèze une carpe de bronze appartenant à M. Alphonse Hirsch. Par la largeur du travail, le sentiment de la vie, la simplicité robuste du mouvement, ce poisson héroïque éveille, dans la pensée d'un profane, le souvenir des œuvres italiennes du XV^e^ siècle. Après avoir passé des heures devant les laques, les gardes de sabres, les ivoires, je disais courageusement à mes camarades : « Allons voir la carpe de Verrocchio. » Naturellement, les japonisants ont souri de mon ignorance, car, d'après la patine du bronze et le caractère de la fonte, ils affirment que cet animal à la fois héraldique et intime date de la fin du XVII^e^ siècle. Autre exemple. M. Cernuschi possède, et M. Gonse a fait graver un corbeau de bronze qui, d'après les savants, est à peu près de la même époque. Or, si l'on examine le caractère de la tête, le travail des plumes, les abréviations byzantines de la forme, cet oiseau du temps de Louis XIV rappelle, sans l'égaler d'ailleurs, l'aigle d'argent doré façonné par les ouvriers de Suger pour la décoration d'un vase antique (Galerie d'Apollon). Quand on voit de tels coups de canif donnés

par les faits dans le tissu de la vraisemblance, on est tenté de penser

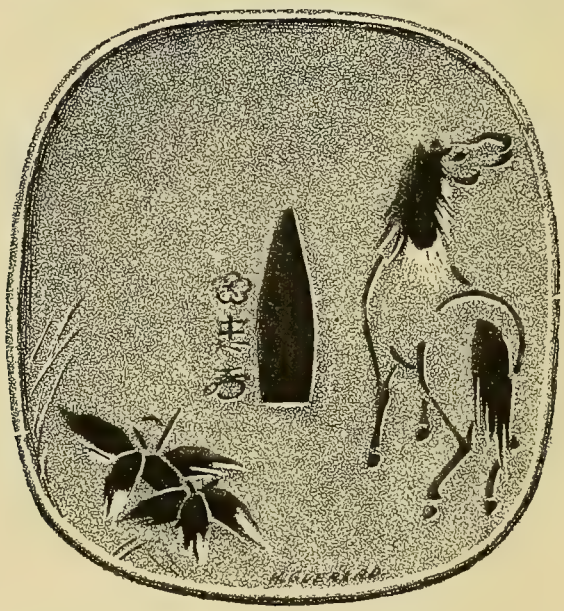


PORTE-BOUQUET EN BOIS SCULPTÉ, PAR MINKOKOU.
(Collection de M. Louis Gonse.)

que des maîtres modernes, volontairement rétrospectifs, ont reproduit des types anciens. Et pourquoi ne se permettrait-on pas une conjecture

analogue à propos de l'esquisse, si imprévue, dans laquelle Hokkeï a représenté un *Enfant terrassant un sanglier?* Hokkeï est d'hier, il est né en 1780, il est élève de Hokousaï. Voyez cependant ce que nous donne son pinceau. Le petit dompteur de monstres a la tête ronde comme un ange de Filippo Lippi, et ce croquis, curieusement archaïque, se compose comme un blason du xv^e^ siècle.

Ces mystérieuses parentés de l'art japonais avec l'art européen ont, à bon droit, préoccupé M. Gonse. Il y revient à plusieurs reprises. A propos de la sculpture, la plastique des artistes du Japon lui rappelle notre

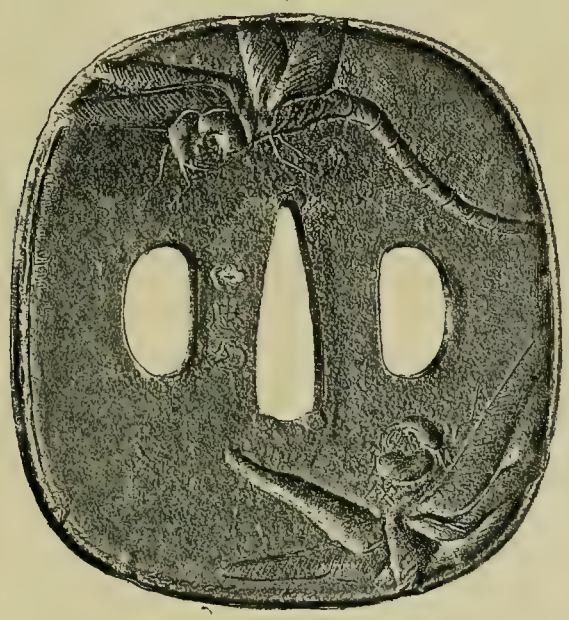


GARDE EN FER, PAR OUMÉTADA.

moyen âge, et il écrit : « Ici la similitude est parfois complète. Rien ne ressemble plus à l'imagerie de nos cathédrales que certaines sculptures japonaises. Il y a souvent un air de famille singulier qui ne saurait échapper à ceux qui regardent au fond des choses. Je pourrais citer maints petits bonshommes taillés en netzkés qui, grandis, feraient de superbes gargouilles. Et si, de la représentation humaine on descend à celle des animaux et des plantes, les similitudes deviennent bien plus saisissantes. En réalité, les deux arts découlent des mêmes sources : l'amour passionné de la nature, la subordination constante du détail à la logique de l'ensemble. »

Si ces rapprochements sont légitimes en ce qui concerne la sculpture

française du XIII^e^ siècle, on peut, pour d'autres époques et pour d'autres arts, signaler des rencontres analogues. M. Gonse n'y manque pas. Il est encore trop voisin de sa première manière pour avoir oublié Fra Angelico, Botticelli, Mantegna et les grands Italiens de la vraie renaissance. On voit souvent reparaître dans son livre ces noms vénérés. L'Italie et le Japon n'ont pas dû se connaître beaucoup ; rien n'est plus touchant que ces concordances involontaires. Je demande à l'auteur la permission d'ajouter que si ces maîtres, séparés par le temps et par la géographie, se sont par-



GARDE EN FER, PAR OUMÉTADA.

fois rencontrés dans l'art, ils ont eu aussi les mêmes impressions morales, les mêmes aventures intellectuelles. Kosé Hirotaka, qui aurait travaillé au X^e^ siècle et qui passe pour le petit-fils de Kanaoka, a peint une terrible composition représentant le supplice des damnés en proie aux tortures que leur infligent des démons ingénieux. L'œuvre était si peu rassurante que le malheureux Hirotaka fut lui-même effrayé de son invention. Un artiste moderne, Yosaï, nous montre ce naïf ancêtre terrifié à l'aspect des diables, très bizarres, d'ailleurs, dont il a figuré les contorsions furieuses. Eh bien, si Hirotaka était si prompt à trembler devant ses peintures, il a été comme un plagiaire anticipé de Spinello Aretino qui, lui aussi, ayant peint à fresque une composition analogue, fut, à en croire

Vasari, tellement effrayé à la vue de son Lucifer que son sommeil était troublé par les apparitions de la *bestia bruttissima* et qu'il poussa la conviction jusqu'à en mourir. Ainsi, distants par la nationalité et par les siècles, Spinello et Hirotaka fraternisent dans l'épouvante. Les contes de fées se retrouvent sous tous les ciels.

Ce sont là d'étranges coïncidences, des rencontres que nous ne nous chargeons pas d'expliquer; elles n'enlèvent rien d'ailleurs à la personnalité de l'art japonais, qui, s'étant bientôt affranchi des influences étrangères, devint d'assez bonne heure un art national et fortement particularisé. Le génie spécial du Japon et la perfection de sa main-d'œuvre ne se sont pas montrés seulement dans la peinture, dans la sculpture, dans la céramique : ils se sont précisés, avec un éclat surprenant, dans la pratique de certains arts latéraux, notamment dans les travaux du métal et dans la fabrication du laque.

M. Gonse a consacré à ces grandes industries deux longs chapitres, pleins de faits et d'idées. Dans les pages relatives à l'emploi des métaux, il nous entretient des armures, de la monture des sabres et de ces menus objets qui sont des merveilles de fonte, de ciselure et d'incrustation. Là aussi on rencontre en assez grand nombre des œuvres de style. Pour ma part, je reste très frappé de la beauté farouche que les Japonais ont donnée aux casques de leurs hommes de guerre; l'un des plus caractéristiques appartient à M. Montefiore; il paraît dater de la fin du XVI^e^ siècle. On y voit bien avec quelle habileté les ouvriers du Japon travaillaient le fer et aussi quelle forte notion de l'art ils avaient acquise. La raison se marie ici à la puissance du caprice. Il est évident que les saillies en forme de flammes dont les découpures garnissent les contours de ce casque superbe sont à la fois une protection et un décor.

Cette dextérité à travailler et à assouplir le fer, à le ciseler, à le découper, se montrent surtout dans les gardes de sabres. Elles apparaissent en grande quantité dans les volumes de M. Gonse. Pour illustrer son livre, il a dépouillé les collections de MM. Burty, Montefiore, Alphonse Hirsch, S. Bing, sans parler de son propre cabinet, qui lui a notamment fourni deux gardes d'Oumétada. Cet Oumétada, dont le nom est célèbre au Japon, est un véritable maître. Il a travaillé pendant la période correspondante aux règnes de Henri IV et de Louis XIII. Ainsi que le remarque avec raison M. Gonse, il a un style très personnel. « Son goût, dit-il, le portait à des travaux d'un caractère sobre et mâle. La ciselure du fer sans aucune incrustation était son triomphe. » Telles sont, en effet, les qualités des deux gardes d'Oumétada que reproduit l'auteur : dans l'une, on voit voltiger des libellules intaillées en creux; dans l'autre est un cheval, traité

BOITE A ÉCRIRE EN LAQUE NOIR INCRUSTÉ DE NACRE ET D'ÉTAIN.

(Collection de M. Louis Gonse.)

en manière d'esquisse au crayon; le métal aminci ou courageusement ajouré dessine la forme et exprime la caresse de la lumière sur les courbes tournantes. Mais Oumétada n'est pas le seul grand ciseleur du Japon; d'autres l'ont suivi, qui ont, eux aussi, travaillé le fer d'un air miraculeux; ils l'incrustent d'or ou d'argent avec une perfection et une patience qui font aujourd'hui la surprise des plus savants ouvriers du métal.

Les laques, industrie essentiellement japonaise, méritaient un beau chapitre. M. Gonse l'a écrit avec un soin particulier. Il commence par nous initier aux secrets de la fabrication et à la mise en œuvre du précieux vernis, il raconte l'histoire de cet art auquel furent mêlés de si grands maîtres[1], et là encore on voit que le style primitif a été austère et simple et que la décoration des surfaces est allée en s'enrichissant, grâce surtout à ces incrustations de nacre et de burgau qui font jouer sur le vernis leurs irisations changeantes. On peut suivre ici le travail des laqueurs, depuis les origines jusqu'au moment où, la question d'art ayant été reléguée au second plan, l'abondance d'une fabrication commerciale a diminué de beaucoup l'intérêt des produits obtenus et interrompu la série des chefs-d'œuvre. Enfin, l'auteur passe en revue les collections de laques qui ont été formées en Europe, et, fidèle au système qu'il a suivi toujours, il met sous nos yeux l'image des plus belles pièces connues. Pour l'illustration de ce chapitre, les procédés de la chromolithographie lui ont rendu les plus utiles services.

Ce n'est pas sans raison que M. Gonse s'est arrêté avec complaisance sur les laques des Japonais, sur leurs impressions en couleurs, ainsi que sur leurs admirables tissus et sur leurs broderies[2]. Ce sont là, en

1. M. Gonse a ici quelques pages très importantes sur l'introduction en Europe des laques de provenance orientale. Il rappelle, pour le XVII^e siècle, les pièces qu'ont possédées Mazarin, Fouquet et Lenôtre : il cite aussi le « petit cabinet de vernis de la Chine » dont fait mention l'inventaire dressé après la mort de Molière. A ces indications je me permets d'ajouter un texte qui n'a pas encore été utilisé, et qui, faisant jouer un rôle aux marchands portugais, donne bien la note du temps. Dans une des strophes de Scarron sur la *Foire Saint-Germain*, je lis les vers suivants :

Menez-moi chez les Portugais :
Nous y verrons à peu de frais
Des marchandises de la Chine ;
Nous y verrons de l'ambre gris,
De beaux ouvrages de vernis
Et de la porcelaine fine
De cette région divine,
De ce terrestre paradis.

2. Quelques-uns de ces tissus ressemblent à nos étoffes du moyen âge. La robe de la cour des Hôjô, que nous reproduisons, date du XIV^e siècle. Pour l'audace du décor mi-parti, pour la délicatesse de la fabrication, c'est un incomparable chef-d'œuvre.

ROBE DE LA COUR DES HOJO (XIVe SIÈCLE).

(Collection de M. Louis Gonse.)

effet, des industries qui ont toujours tenu une grande place dans l'idéal de la région et de la race. Malgré les affinités qu'on peut signaler entre l'art tel que le Japon l'a compris et l'art européen, les différences demeurent considérables, et elles le sont même à ce point, que parmi les amateurs qui ont reçu une éducation gréco-latine, beaucoup se déclarent encore rebelles à l'intelligence de l'art japonais. M. Gonse et ses amis auront fort à faire pour convertir ces récalcitrants. L'enseignement qui a été donné aux générations qui s'en vont a fait et devait faire une large part à l'idée de beauté. On nous apprend que toutes les formes ne sont pas aussi attrayantes les unes que les autres, que l'artiste doit choisir et que notre goût est bien près de s'égarer lorsqu'il fraternise avec la laideur. Les Japonais, qui ne sont point disciples de Platon, n'ont jamais fait de pareils raisonnements. Lorsqu'ils dessinent une figure nue, ils la rendent dans sa physionomie et dans son mouvement; ils ne cherchent point à la revêtir de cette beauté généralisée que rêvent les idéalistes dogmatiques. Ils intéressent le curieux par des mérites d'un autre ordre, l'expression intime, la vérité de l'attitude, une sorte de grâce violente, dont le maniérisme succéda de bonne heure au style monumental, et surtout un âpre sentiment du comique.

Mais dans tous les arts voisins, dans les arts du décor, lorsque la figure humaine n'est plus qu'un motif d'ornement, les Japonais deviennent extraordinaires. Au début de son livre, M. Gonse n'hésite pas à écrire : « Les Japonais sont les premiers décorateurs du monde. » Le mot est vif. Il appellera peut-être les réclamations de la Chine, qui a fait courir aux flancs de ses cloisonnés des ornementations splendides; il ne rend pas justice à la Perse qui, pour l'embellissement d'une modeste faïence, va tout droit au décor sublime. Toutefois, bien que M. Gonse ait exprimé sa pensée sous une forme trop lyrique, elle contient une grande part de vérité. Oui, les Japonais ont trouvé dans leurs laques, dans leurs poteries, dans leurs ouvrages de métal, dans leurs tissus, des combinaisons de lignes et de couleurs qui constituent des spectacles exquis. Il y avait, à l'exposition de la rue de Sèze, il y a, dans les superbes volumes de M. Gonse des œuvres dont la beauté purement optique demeure la joie éternelle et l'éblouissement du regard.

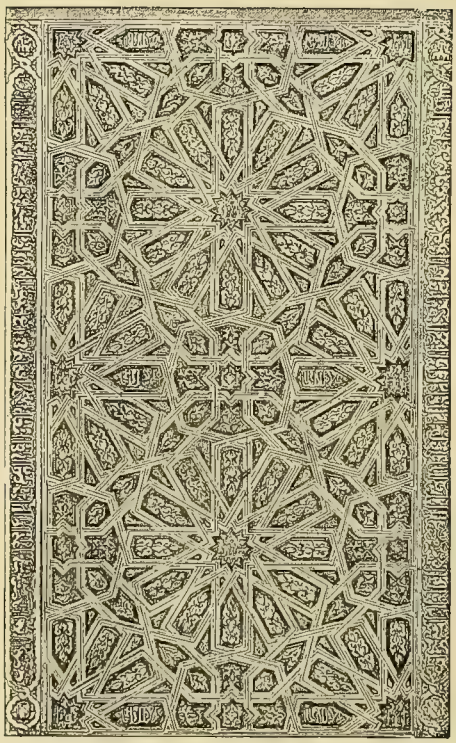
Et c'est pour cela, c'est parce qu'il apporte des éléments inespérés à l'histoire générale du génie humain, que l'*Art japonais* est un livre qu'il faut lire et méditer. L'auteur, on le sait de reste, est un esprit bien moderne, un lettré à qui sa science rend les comparaisons faciles, dont la foi est communicative et qui va cherchant la lumière d'après les bonnes méthodes de la critique nouvelle. On peut être assuré qu'il n'a

négligé aucune source d'informations. Bien des points, restés jusqu'ici des plus obscurs, lui devront d'être subitement éclairés. Grâce à son livre, l'art japonais entre définitivement dans le concert de l'art universel. On va pouvoir s'instruire, discuter, fouiller les questions de détail, pousser plus avant l'enquête sur tel artiste ou sur telle industrie. Dès aujourd'hui le cadre est tracé ; nous avons un fil conducteur pour pénétrer dans le labyrinthe dont on supposait les complications inextricables. Nous ne croyons donc pas nous tromper beaucoup en attribuant au travail de M. Gonse une véritable importance. Après ce que nous avons déjà dit, il serait puéril de répéter que l'œuvre a été accomplie avec une passion intelligente, avec des soins religieux. Pour composer ce livre et pour l'écrire, notre ami s'est procuré une âme japonaise, il a pris les qualités des artistes dont il célèbre les merveilles ; il a fait voir à tous les chapitres, à toutes les pages, la main patiente d'un laqueur, l'infatigable conscience d'un sculpteur de netzkés.

PAUL MANTZ.

LES ARTS ARABES[1]

I.



Avant de passer en revue les divers arts arabes nous rechercherons leurs origines. Il suffit de jeter un coup d'œil sur un monument appartenant à une époque avancée de la civilisation arabe, tel qu'un palais ou mosquée, ou simplement sur un objet quelconque, un encrier, un poignard, la reliure d'un coran, pour constater que ces œuvres d'art sont tellement caractéristiques qu'il n'y a jamais d'erreur possible sur leur provenance. Grands ou petits, les produits divers du travail arabe n'ont aucune parenté visible avec les productions d'aucun autre peuple. Leur originalité est évidente et complète.

Il en est tout autrement si, au lieu d'examiner les œuvres des Arabes à l'époque culminante de leur civilisation, nous les étudions à ses débuts.

1. Cet article est emprunté à un ouvrage d'un grand intérêt : *La Civilisation des Arabes,* par le Dr Gustave Le Bon, qui paraîtra prochainement à la librairie Firmin-Didot (1 vol. in-4°, illustré de 10 planches en couleur, 4 cartes et 370 gravures dans le texte, d'après les photographies de l'auteur.)

On reconnaît alors qu'elles possèdent une parenté manifeste avec les arts persans et byzantins qui les ont précédées.

De cette parenté des productions primitives des arts arabes avec celles de certains peuples de l'Orient, beaucoup d'auteurs concluent aujourd'hui que les Arabes n'eurent pas d'art original. Il est clair cependant qu'avant d'être arrivés à produire des œuvres personnelles, tous les peuples ont profité des travaux faits avant eux. Comme l'a dit justement Pascal : « Toute la suite des hommes, pendant le cours de tant de siècles, doit être considérée comme le même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement ». Chaque génération profite d'abord du trésor accumulé par celles qui l'ont précédée, puis, si elle en est capable, l'accroît à son tour.

Aucun peuple n'a échappé à cette loi, et on ne s'expliquerait pas qu'un seul ait pu s'y soustraire. A l'époque bien récente encore où les origines de la civilisation grecque étaient si complètement méconnues, on considérait comme certain qu'elle ne devait rien à d'autres peuples; mais une science plus avancée a prouvé que l'art grec avait eu ses sources chez les Assyriens et les Égyptiens. Ces derniers ont fait sans doute eux-mêmes des emprunts à d'autres peuples plus anciens; et si la plupart des anneaux de la chaîne qui nous relie aux origines de l'humanité n'étaient pas perdus, nous remonterions graduellement sans doute à ces lointaines époques de la pierre taillée, où l'homme se différenciait à peine des races animales qui l'avaient précédé.

Arabes, Grecs, Romains, Phéniciens, Hébreux, etc., tous les peuples, en un mot, ont profité du passé; et à moins de condamner chaque génération à d'éternels recommencements, il ne saurait en être autrement. Chaque peuple emprunte d'abord à ceux venus avant lui et ne fait qu'ajouter à ce qu'il a reçu d'eux. Les Grecs empruntèrent d'abord aux Égyptiens et aux Assyriens, et transformèrent, par des additions successives, les connaissances qu'ils n'avaient pas créées. Les Romains empruntèrent à la Grèce; mais, bien moins artistes que leurs maîtres, ils ajoutèrent peu au trésor dont ils disposaient, et ne firent guère qu'imprimer à leurs œuvres d'art ce caractère de majestueuse grandeur qui semble un reflet de leur puissant empire. Lorsque le siège de leur pouvoir fut transféré à Byzance, l'art se modifia par suite d'additions nouvelles destinées à le mettre en rapport avec les sentiments de races nouvelles. A l'influence gréco-romaine vint s'ajouter celle des Orientaux; et, de cette fusion résulta bientôt l'art particulier auquel on a donné le nom de byzantin.

Quand les Barbares s'emparèrent de l'Occident, ils profitèrent à leur tour des éléments laissés par la civilisation latine, mais en leur faisant

également subir les modifications en rapport avec leurs besoins et leurs croyances. Le style latin, mélangé d'influences byzantines et barbares devint en Occident le style roman, qui, par des transformations graduelles, engendra lui-même le style gothique du moyen âge. Lorsqu'au xv^e^ siècle les progrès, les richesses et l'instruction eurent transformé les idées et les sentiments, l'art se modifia également : on en revint au style de l'antiquité gréco-latine, mais en l'adaptant aux nécessités de milieu et l'architecture de la Renaissance se manifesta. L'art continuant à évoluer, nous le voyons devenir majestueux et lourd sous Louis XIV, maniéré sous Louis XV, égalitaire et banal dans les temps modernes.

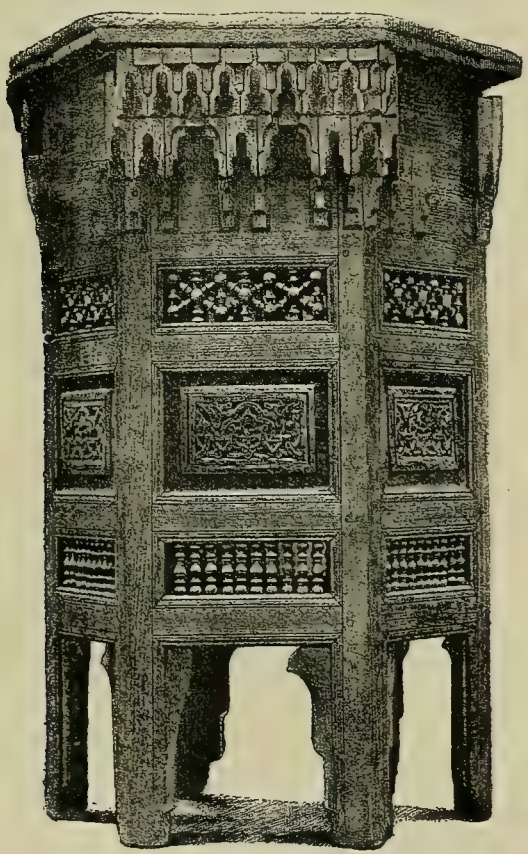
Dans cette énumération des grandes époques qui se sont succédé dans l'histoire de l'architecture depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, l'influence du passé se retrouve toujours. En faudrait-il conclure qu'aucune de ces époques n'eut d'art original? Personne ne voudrait le soutenir. Il ne faut donc pas soutenir davantage que les Arabes n'eurent pas d'art original, parce qu'ils empruntèrent les premiers éléments de leurs œuvres aux nations qui les avaient précédés.

La véritable originalité d'un peuple se révèle dans la rapidité avec laquelle il sait transformer les matériaux qu'il a entre les mains, pour les adapter à ses besoins et créer ainsi un art nouveau. Aucun peuple n'a dépassé, à ce point de vue, les Arabes. Leur esprit inventif se montre dès leurs premiers monuments : la mosquée de Cordoue, par exemple. Ils eurent bientôt suggéré, en effet, aux artistes étrangers qu'ils employaient, les combinaisons nouvelles les plus ingénieuses. A Cordoue, les colonnes d'anciens temples qu'ils avaient entre les mains sont trop courtes pour que le plafond ait une hauteur en rapport avec les vastes dimensions du monument, ils superposent ces colonnes et masquent l'artifice par des combinaisons d'arcades des plus habiles. Mettez des Turcs à la place des Arabes, et jamais idée semblable n'eût germé dans leurs épaisses cervelles.

Il n'y a qu'à parcourir les gravures de notre ouvrage pour être fixé sur l'originalité et la valeur artistique des productions arabes. Ces qualités ont frappé tous les peuples qui leur ont succédé, et, depuis leur apparition sur la scène du monde, tout l'Orient n'a fait que les imiter, comme l'Occident imita et imite encore les Grecs et les Romains.

Ils les ont imités et c'est dans ces imitations même que nous pouvons saisir la différence profonde qui sépare l'art original de celui qui ne l'est pas. Les peuples qui remplacèrent les Arabes se trouvèrent, suivant les pays, en présence d'éléments byzantins, arabes, hindous, persans, etc., fort différents. Ils arrivèrent à superposer ces éléments variés, mais furent

toujours impuissants à en tirer aucune combinaison nouvelle. Dans un monument mongol de l'Inde, on peut toujours dire : telle partie est persane, telle autre hindoue, telle autre arabe. De même dans tous les monuments élevés par les Turcs, les éléments d'arts antérieurs y sont superposés, mais jamais combinés. Dans les monuments arabes, au contraire,



GUÉRIDON EN BOIS. DU CAIRE.

tels que les palais de l'Espagne ou les mosquées du Caire, les éléments primitifs se sont transformés en combinaisons tellement nouvelles, qu'il est impossible de dire d'où elles dérivent.

Nous touchons du doigt maintenant ce qui constitue le tempérament original d'une race. Quels que soient les éléments qu'on lui mette dans les mains, elle saura leur imprimer son cachet personnel. On peut mettre de l'art et de l'originalité dans la construction d'une écurie ou dans la con-

fection d'une paire de bottes. On peut être capable de copier dix fois de suite la mosquée de Sainte-Sophie, comme l'ont fait les Turcs à Constantinople, y superposer quelques motifs de décoration persane ou arabe, et être totalement dépourvu cependant d'originalité artistique.

II.

On comprend généralement sous le titre de beaux-arts la peinture, la sculpture, l'architecture et la musique, et sous celui d'arts industriels les produits de l'application des beaux-arts à une certaine catégorie d'œuvres d'utilité générale reproduites par des procédés plus ou moins mécaniques. La valeur de ce terme d'arts industriels est assurément très discutable : n'ayant pas à l'apprécier ici, je me bornerai à rappeler qu'on comprend habituellement sous cette qualification la céramique, la verrerie artistique, la mosaïque, le travail du bois et des métaux (ébénisterie, damasquinerie, orfèvrerie, etc.).

Au point de vue de la civilisation, l'étude des produits de l'art industriel est aussi importante peut-être que celle des beaux-arts proprement dits. Dans les objets mobiliers les plus insignifiants on peut trouver bien des détails relatifs à la vie intime d'un peuple, et apprécier en même temps les connaissances artistiques et les besoins de ceux qui les créent ou en font usage. Chez les Arabes, l'art se retrouve partout. La marque de bois d'un boulanger, un seau à puiser de l'eau, un vulgaire couteau de cuisine ont chez eux un aspect gracieux qui révèle à quel point le sens artistique était répandu chez les moindres artisans. L'art est indépendant de ses applications ; il peut se manifester aussi bien dans la confection d'un objet rare et coûteux que dans celle de l'objet le plus vulgaire.

Faute de documents suffisants, l'étude des arts arabes à laquelle est consacré ce chapitre sera malheureusement fort incomplète. Malgré tout l'intérêt qu'elle présenterait, l'histoire de leurs origines et de leurs transformations successives n'a encore tenté personne.

Les plus importantes des œuvres d'art laissées par les Arabes sont leurs monuments. Ces derniers étant assez nombreux, nous pourrons dans une autre partie de notre ouvrage esquisser une histoire de leur architecture. La réunion des matériaux qui permettraient de retracer l'histoire des autres arts qu'ils ont pratiqués avec tant de succès étant aujourd'hui impossible, nous avons dû nous attacher surtout, dans nos voyages, à l'étude des monuments. Nous nous bornerons donc ici à des indications générales, sans pouvoir montrer, comme nous le ferons pour l'architec-

ture, la série des transformations qui se sont opérées dans chaque art d'une époque à l'autre.

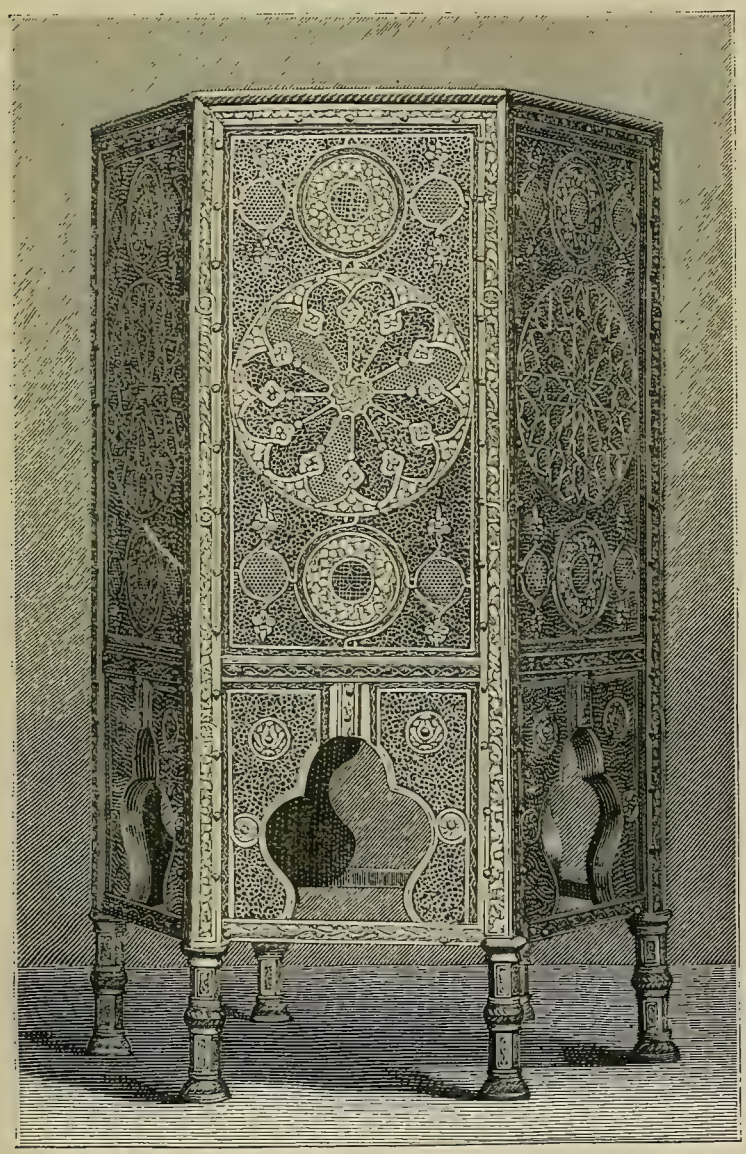


TABLE EN BOIS INCRUSTÉ, DU CAIRE.

Peinture. — Il est généralement admis que les musulmans se sont toujours interdit les représentations figurées de la divinité et des êtres

vivants. Le Coran, ou du moins les commentaires du Coran, font porter, en effet, cette proscription par le prophète.

Ce n'est, en réalité, qu'assez tard que les mahométans attachèrent de l'importance à cette interdiction. Pendant longtemps, ils n'y firent pas plus attention qu'aux défenses de jouer aux échecs, de boire dans des vases d'or ou d'argent, etc., qui figurent également dans le livre sacré.

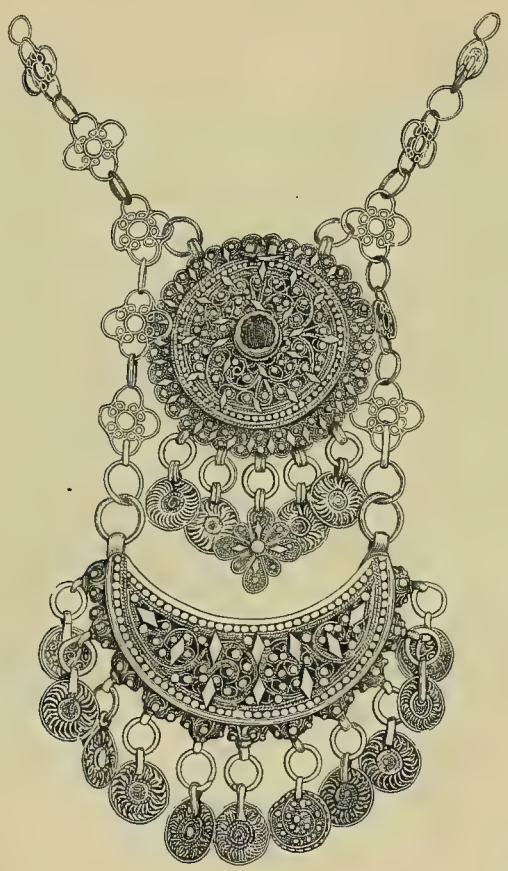
Les khalifes furent les premiers à transgresser la défense de représenter des êtres animés. Les reproductions de monnaies que nous avons fait faire prouvent qu'ils n'hésitaient pas à y graver leurs effigies.

Les figures représentées sur des monnaies, ou celles assez nombreuses encore qu'on rencontre sur des vases arabes, fournissent d'utiles indications sur l'aptitude des Arabes au dessin, mais ne nous disent rien de ce que pouvaient être leurs connaissances en peinture. Nous ne pouvons les apprécier que par les récits de leurs historiens. C'est uniquement par eux que nous savons qu'il y eut plusieurs écoles de peintres arabes. Le très exact historien Makrisy avait même composé une biographie des peintres musulmans. Il rapporte que lorsqu'en 460 de l'hégire on pilla le palais du khalife Mostanser, on y trouva mille pièces d'étoffes sur lesquelles était représentée la suite des khalifes arabes, avec des guerriers et des hommes célèbres. Les tentures, formées d'étoffes d'or, de soie et de velours, étaient couvertes de peintures représentant des figures d'hommes et d'animaux de toutes sortes.

Les récits de Makrisy donnent une bonne opinion de l'habileté des peintres arabes du Caire au x[e] siècle de notre ère. Il parle de deux almées, l'une, drapée de voiles blancs et peinte sur fond noir, qui semblait s'enfoncer dans la muraille sur laquelle elle était représentée ; l'autre, drapée de rouge et peinte sur fond jaune, semblait s'avancer au contraire vers les spectateurs. Les peintres de cette époque devaient fort bien connaître toutes les ressources de la perspective, à en juger par la description que donne le même Makrisy d'un escalier peint dans l'intérieur d'un palais du Caire et qui produisait l'illusion d'un escalier véritable. Beaucoup de manuscrits arabes, principalement ceux traitant d'histoire naturelle, d'éducation du cheval, etc., contiennent des figures. Il existe encore plusieurs anciens manuscrits des séances de Hariri, illustrés par des Arabes. M. Schéfer en possède un de l'année 1236 : Casiri donne la description d'un manuscrit de l'Escurial du XII[e] siècle, où se trouvent une quarantaine de figures de rois arabes et persans, reines, généraux, grands personnages, etc.

Tous les visiteurs de l'Alhambra savent que sur le plafond de la salle du jugement se trouvent des peintures représentant divers sujets, tels

que des chefs arabes en conseil, la lutte victorieuse d'un chevalier maure contre un chevalier chrétien, etc.; mais on n'est pas d'accord sur leur origine. M. Lavoix n'hésite pas à affirmer cependant qu'une partie au moins est sûrement d'origine arabe. L'étude que nous avons faite de ces peintures ne nous a pas donné une haute idée du talent artistique de leur auteur.



PARURE ARABE EN ARGENT (SYRIE).

Ce n'est pas d'ailleurs avec des données aussi insuffisantes qu'il serait possible de porter un jugement sur les peintres arabes. On peut plus facilement apprécier leur remarquable talent de dessinateurs par les manuscrits qu'ils ont laissés, et par les animaux et les personnages représentés sur des manuscrits ou gravés sur le métal.

Les êtres vivants représentés dans les dessins arabes sont souvent noyés dans des inscriptions et arabesques. Il arrive même quelquefois que les lettres arabes sont formées par des combinaisons d'animaux et de personnages placés dans des situations bizarres. La bibliothèque nationale de Paris possède une coupe du XIII^e^ siècle sur les bords extérieurs de laquelle court une frise qui, par la combinaison des personnages, forme une légende en caractères arabes.

Le plus connu des vases arabes à personnages est celui qualifié de Baptistère de saint Louis, existant au Louvre, et qui servit longtemps au baptême des enfants de France. On le supposait autrefois rapporté des croisades par saint Louis. M. de Longpérier a prouvé qu'il remonte au XIII^e^ siècle. Les fleurs de lis qui y figurent ont dû être ajoutées du XIII^e^ au XIV^e^ siècle. Je ferai remarquer d'ailleurs que la fleur de lis, ou du moins un emblème qui y ressemble beaucoup, se trouve fréquemment parmi les ornements des monuments arabes de l'Égypte.

A partir d'une certaine époque, variable suivant les pays, les figures d'êtres animés disparaissent complètement des œuvres des musulmans. Le parti des docteurs de la loi qui voulaient s'en tenir à la lettre du Coran l'ayant emporté, il fallut se soumettre à leurs exigences.

Les peuples qui adoptèrent l'islamisme, tels que les Perses et les Mongols, se sont très peu souciés des défenses du Coran qui ne leur convenaient pas. En Perse, notamment, on trouve beaucoup de représentations d'êtres animés ; celles de fleurs et d'animaux sont assez bonnes, bien que toujours un peu fantaisistes, mais celles des êtres humains sont généralement médiocres.

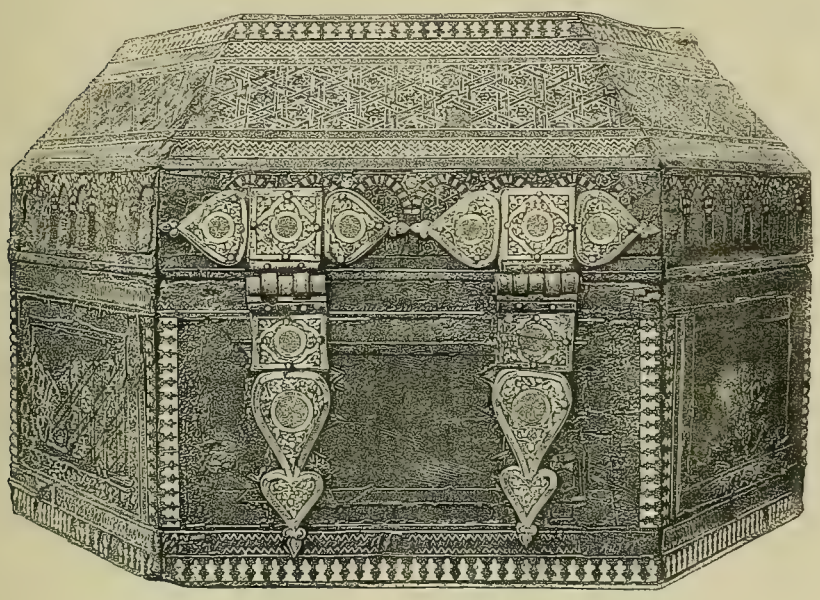
Sculpture. — Les sculptures des Arabes sont aussi rares que leurs tableaux, et, de même que pour la peinture, nous devons nous contenter des indications fournies par les chroniques ou de quelques spécimens fort insuffisants.

Il a été parlé dans un précédent chapitre de notre ouvrage de ce khalife égyptien dont le palais était rempli de statues de toutes ses femmes. Les chroniques arabes de l'Espagne contiennent des récits analogues. Nous savons, par exemple, qu'il y avait des statues dans le célèbre palais d'Abderraman, entre autres celle de sa favorite.

Il ne nous reste de toutes les sculptures arabes que d'insignifiants débris; tels que les animaux fantastiques de la cour des Lions à l'Alhambra, le griffon en bronze du Campo-Santo à Pise, et le lion en bronze dont la gueule servait de fontaine, provenant de la collection Fortuny. Ce sont plutôt d'ailleurs des objets d'art industriel créés dans un but

d'utilité défini que des œuvres d'art proprement dites. Avec des éléments d'information aussi minimes, il est évidemment impossible de porter un jugement quelconque sur la sculpture arabe.

Travail des métaux et des pierres précieuses. — Orfèvrerie, bijouterie, damasquinerie, ciselure. — L'art de travailler les métaux fut poussé fort loin chez les Arabes, et ils atteignirent dans la production de certaines œuvres une perfection qu'il serait bien difficile d'égaler aujour-



ANCIEN COFFRET ARABE, DU CAIRE.

d'hui. Leurs vases et leurs armes étaient couverts d'incrustations d'argent, d'émaux cloisonnés, de pierres précieuses, etc. Ils savaient également tailler les pierres fines, les couvrir d'emblèmes et d'inscriptions. Ils étaient même arrivés à exécuter, avec une substance aussi dure que le cristal de roche, de grandes pièces couvertes de figures et de devises, dont la confection aujourd'hui serait extrêmement difficile et coûteuse. Telle est, par exemple, la buire en cristal de roche du x^{e} siècle, que possède le Louvre, et que nous reproduisons dans notre ouvrage avec de nombreux spécimens du travail des Arabes sur métaux et pierres précieuses.

C'est surtout dans l'incrustation des métaux servant à fabriquer les armes, vases, aiguières, plateaux et ustensiles divers, qu'ils ont fait preuve d'esprit inventif. Leur procédé a reçu le nom de damasquinerie, du nom de la ville où il fut surtout pratiqué. Damas et Mossoul étaient autrefois les deux plus importants centres de cette fabrication. Cette industrie existe encore à Damas, mais y est bien déchue. Sa décadence remonte sans doute à l'époque où Timour, s'étant emparé de Damas (1399), emmena tous les ouvriers armuriers à Samarkand et dans le Khorassan.

Les plus anciens travaux de damasquinerie ne remontent qu'au commencement du x^e^ siècle ; les plus nombreux sont des XII^e^ et XIII^e^ siècles.

J'emprunte à M. Lavoix la description des procédés employés en Orient pour la damasquinerie, tout en faisant remarquer cependant que celui qu'il indique comme étant employé aujourd'hui au Caire ne l'est guère qu'à Damas. Les ouvriers du Caire sachant damasquiner sont actuellement fort rares. Les cuivres que j'ai vus au grand bazar de cette ville provenaient la plupart de Damas.

La damasquinerie se traitait chez les Orientaux de diverses manières. Dans le procédé par incrustation, on fixait un fil d'or ou d'argent dans une rainure enlevée sur le métal par le burin et un peu plus large au fond qu'à l'entrée. Ce fil introduit ainsi sortait en relief ou s'arasait suivant la volonté de l'artiste. Tantôt c'était une mince feuille d'or ou d'argent appliquée sur le fond d'acier ou de laiton et prise entre deux lignes parallèles dont les rebords légèrement rabattus lui faisaient une sorte d'encadrement. Ce placage serti se trouve dans une grande partie des ouvrages venus de Damas. Tantôt l'ouvrier, armé d'une lime en forme de molette d'éperon, conduisait rapidement son outil sur l'objet qu'il avait à ornementer, et le fil d'argent s'appliquait au marteau sur toutes les parties du métal préparé ainsi pour le griffer et le retenir. Les ouvriers du Caire emploient encore aujourd'hui ce procédé de travail, qui s'exécute avec une habileté merveilleuse. Cette façon de damasquiner appartient particulièrement aux artistes de la Perse.

C'est précisément ce dernier procédé qui s'emploie aujourd'hui à Damas. Il est d'une exécution rapide, mais ne présente aucune solidité. On ne peut nettoyer la pièce damasquinée sans que les feuilles incrustées s'enlèvent, alors que dans les procédés précédents le métal incrustant fait corps avec le métal incrusté. Il n'y a aucune comparaison avec les produits actuels de Damas et ceux de l'époque des khalifes, tels par exemple que la magnifique table en bronze représentée dans une des planches coloriées de notre ouvrage.

Monnaies et médailles. — L'historien Makrisy nous apprend, dans

Ingres del. Leroy Dujardin

ETUDE POUR L'ODALISQUE DE LA GALERIE POURTALES

Gazette des Beaux Arts Imp. Eudes

son traité des monnaies, que le khalife ommiade Abd-el-Malek fut le premier qui fit frapper des monnaies musulmanes. Jusqu'en l'an 76 de l'hégire (695 de J.-C.), on s'était servi de pièces d'or et d'argent byzantines, ou d'imitations de ces pièces sur lesquelles on s'était borné à ajouter des légendes arabes, telles que : Gloire à Dieu; Il n'y a d'autre Dieu qu'Allah, les noms des khalifes régnants, etc.

Les Arabes possédaient trois sortes de monnaies : le dînar, monnaie d'or valant 12 à 15 francs; le dirhem, monnaie d'argent valant 60 centimes, le danek; monnaie de cuivre.

Nous avons représenté dans notre ouvrage un assez grand nombre de monnaies arabes de diverses contrées, notamment d'Égypte et d'Espagne. Elles sont généralement très belles, et la gravure des caractères fort nette.

Travail du bois et de l'ivoire. — L'art de travailler le bois et de l'incruster de nacre et d'ivoire fut poussé par les Arabes à un degré véritablement merveilleux. Ce n'est qu'en dépensant des sommes considérables qu'on pourrait arriver aujourd'hui à imiter ces portes admirables qu'on retrouve encore dans d'anciennes mosquées, ces members découpés et incrustés, ces plafonds à caissons sculptés, ces moucharabiehs ouvragés comme de la dentelle.

Au XII^e^ siècle, cet art était arrivé depuis longtemps à sa perfection, comme le prouvent les pièces diverses qui nous restent de cette époque, entre autres le magnifique member de la mosquée el Acza, à Jérusalem.

Les Arabes savaient également sculpter l'ivoire avec une rare perfection. Nous en avons la preuve dans plusieurs pièces remarquables, telles que l'Arqueta de Saint-Isidore de Léon, coffret d'ivoire fait au XI^e^ siècle pour un roi de Séville, et le coffre d'ivoire de la cathédrale de Bayeux, œuvre du XII^e^ siècle, probablement rapporté d'Égypte à l'époque des croisades : il est garni d'appliques d'argent doré et d'ornements repoussés et ciselés représentant des oiseaux, et en particulier des paons.

On peut faire, à propos du travail du bois, de l'ivoire ou des métaux chez les Arabes, une remarque générale qui prouve l'habileté singulière des ouvriers orientaux : c'est que, chez eux, les travaux les plus délicats sont exécutés avec des outils grossiers et fort peu nombreux. Il n'y a assurément aucune comparaison entre les pièces d'orfèvrerie et d'incrustation qui s'exécutent aujourd'hui au Caire et à Damas, avec celles fabriquées au temps des khalifes; mais je ne crois pas qu'on trouverait actuellement en Europe des ouvriers capables d'exécuter un tabouret

incrusté, un narghilé damasquiné, un bracelet ouvragé avec les instruments véritablement primitifs que j'ai vu employer dans tout l'Orient.

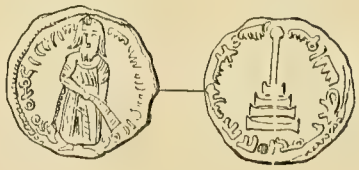
Mosaïques. — L'usage des mosaïques fut connu des Romains; les Byzantins le leur empruntèrent, mais en perfectionnèrent la fabrication en donnant un fond doré aux incrustations polychromes. Je n'ai pas eu occasion de constater que les Arabes aient fait subir des modifications importantes à l'art de fabriquer des mosaïques ; ils leur préfèrent d'ailleurs les ornementations en faïence, d'une exécution beaucoup plus simple.

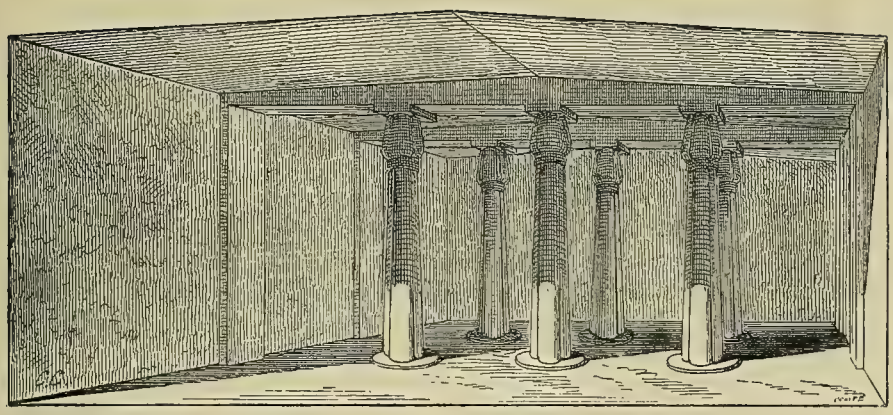
Les Arabes faisaient usage de deux sortes de mosaïques : celles dont on recouvrait le sol et le bas des murailles qui se composaient de morceaux de marbres ou de briques émaillées de couleurs et de grandeurs variées, et celles destinées à revêtir les murs, surtout ceux des mirahbs. Le travail de ces dernières est tout à fait byzantin.

Les mosaïques que j'ai eu occasion d'étudier en Grèce, en Turquie, en Syrie et en Égypte, et les échantillons que j'ai rapportés des églises byzantines d'Athènes, de Sainte-Sophie à Constantinople, de la mosquée d'Omar à Jérusalem et de diverses mosquées du Caire m'ont prouvé que leur travail avait été partout identique. Les fragments de pierres colorées et de verre, dont le rapprochement sert à faire les dessins, sont formés de petits cubes d'un centimètre de côté. Chaque ton possède généralement trois teintes qui servent à produire les fondus et les effets de lumière. Les cubes de pierre sont colorés dans leur masse. Les cubes de verre destinés à faire le fond d'or sont simplement dorés à leur surface. Le moyen employé pour faire tenir l'or et le rendre brillant, et que je n'avais pas soupçonné tout d'abord, est très ingénieux : chaque cube doré est recouvert d'une lamelle de verre très mince tout à fait analogue à celles usitées dans les laboratoires pour recouvrir les préparations microscopiques. Grâce à cette couche protectrice, des dorures vieilles de mille ans sont aussi fraîches qu'au premier jour.

GUSTAVE LE BON.

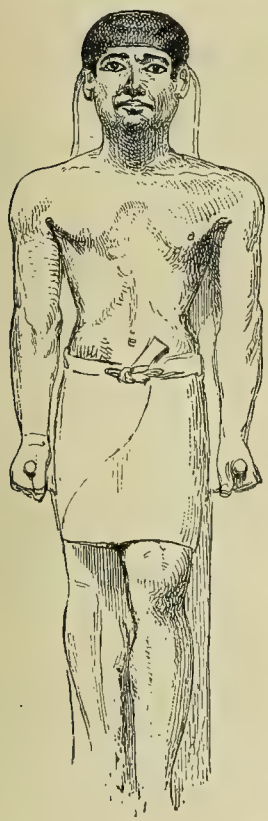
(La fin prochainement.)





BIBLIOGRAPHIE

Histoire de l'Art dans l'antiquité, par Georges Perrot et Charles Chipiez.



La presse, disions-nous en décembre dernier, dans la *Chronique des Arts*, a annoncé en son temps la naissance de la publication entreprise par la maison Hachette et C^e^, qui a fait œuvre digne de sa réputation et rendu au grand ouvrage de MM. Perrot et Chipiez l'hommage mérité qui lui est dû.

Cet immense travail doit comprendre six volumes qui formeront les assises, pour ainsi dire, d'un édifice élevé par un savant et un artiste modernes, consacrant, en les reconstituant, les travaux de leurs devanciers. Il fallait la haute science et la profonde érudition de M. Georges Perrot jointes au talent ingénieux et chercheur de son collaborateur, M. Chipiez, pour entreprendre une œuvre aussi considérable que celle qu'ils ont commencée avec tant de courage et qu'ils mèneront à bonne fin avec la sûreté, la fermeté et la précision qui sont les marques caractéristiques de leurs talents réunis en un vigoureux faisceau..... Il est dès à présent certain que ce grand travail, véritable monument archéologique, sera une source inépuisable où les savants, les artistes et particulièrement les architectes, parce qu'ils doivent être l'un et l'autre, pourront puiser les plus précieux et les plus féconds renseignements.

En effet, ces grandes et belles études semblent être faites pour les architectes, et c'est à ce point de vue que nous nous sommes placé pour attirer sur elles l'attention de nos confrères.

Nous n'essayerons pas de faire l'éloge de cet ouvrage; leurs auteurs trouveront dans le succès qu'ils obtiennent, et surtout en eux-mêmes, la récompense qui leur est

due ; il faudrait d'ailleurs une plume plus autorisée, sinon plus convaincue que la nôtre. Mais ce qu'il faut signaler, c'est la richesse de la mine si libéralement ouverte aux recherches des érudits modernes, avides de remonter aux origines mêmes des connaissances humaines, service immense rendu à la science, parce qu'il répond à ce besoin d'investigation qui est un des caractères particuliers de notre époque.

Ce que Winckelmann, par l'*Histoire de l'art* et Ottfried Müller, par l'*Archéologie de l'art,* ont fait pour la Grèce, pour l'Étrurie et pour Rome, Perrot et Chipiez l'ont fait pour l'Égypte, la Chaldée et l'Assyrie, qui forment les deux premiers volumes de l'œuvre colossale qu'ils ont si vaillamment entreprise.

En notre qualité d'architecte, nous suivrons avec le plus vif intérêt les détails de la construction d'un aussi vaste édifice dont le péristyle peut dès à présent faire préjuger la grandeur. En attendant une étude critique générale, que nous essayerons de faire lorsque l'ouvrage si bien commencé sera complètement achevé, nous relèverons ce qui nous a paru donner une idée de l'ensemble.

Les auteurs ont bien senti, à notre avis, qu'ils faisaient acte de justice en rendant honneur au premier de tous les arts ou, plus exactement puisqu'il les résume tous, à l'Art par excellence, c'est-à-dire à l'Architecture.

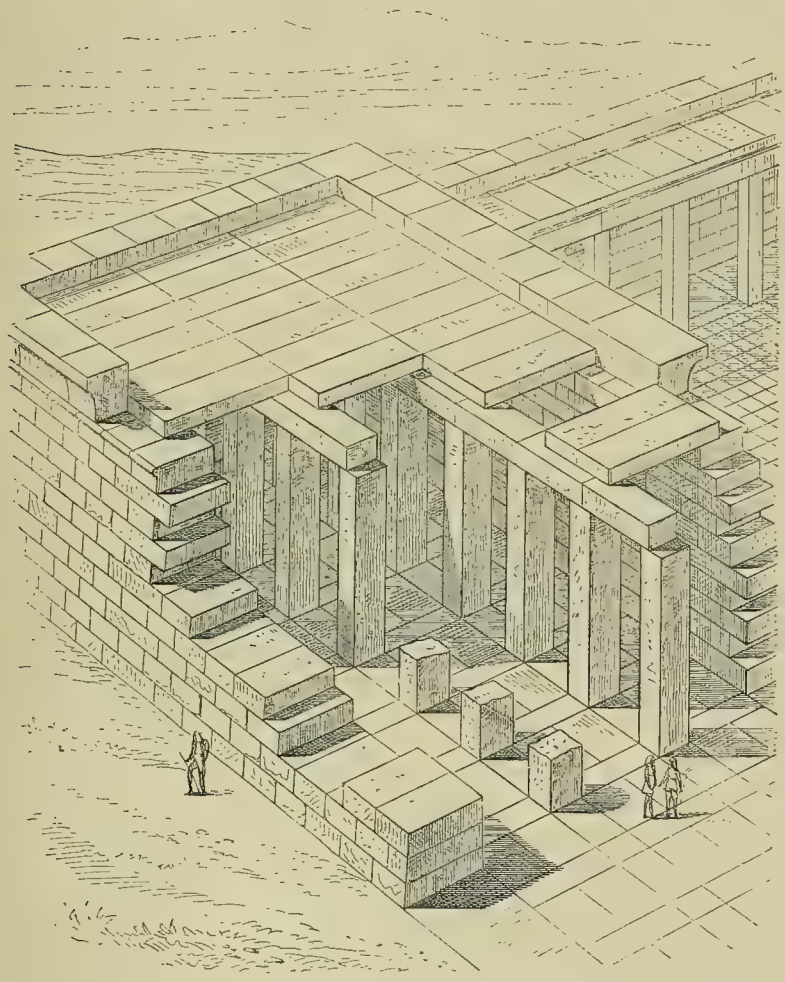
Le premier volume de l'*Art dans l'antiquité* est consacré à l'Égypte. L'introduction, due à la fine et vigoureuse plume de M. Georges Perrot, est aussi remarquable par la forme littéraire que par la netteté des démonstrations et la justesse des appréciations. La part qui revient à M. Charles Chipiez est si bien déterminée par son collaborateur que nous ne pouvons mieux faire que de reproduire le passage suivant de son introduction, page LXVII : « Pour ne pas rester trop au-dessous de ma tâche, j'ai dû chercher un collaborateur dont les connaissances spéciales suppléassent à l'insuffisance des miennes. M. Charles Chipiez semblait désigné, par le succès de son *Histoire critique des origines et de la formation des ordres grecs,* à laquelle l'Académie des inscriptions décernait, en 1877, une des plus hautes récompenses dont elle dispose. Dans le Salon des deux années suivantes, il affirmait de plus en plus sa double compétence de dessinateur habile et de savant théoricien ; les connaisseurs remarquaient et critiquaient ses *Essais de restauration d'un temple grec hypœthre et des tours à étages de la Chaldée.* Le louer ici paraîtrait peut-être hors de propos ; je dois me borner à dire combien je suis heureux d'avoir obtenu son concours qui s'est trouvé plus dévoué, plus complet, plus profitable encore que je ne l'avais espéré. Pour tout ce qui concerne l'architecture, je n'ai pas écrit une ligne sans avoir commencé par interroger M. Chipiez pour le consulter sur toutes les questions techniques ; il a pris ainsi une part active à la rédaction de certains chapitres du texte. Quant aux planches et aux vignettes, nous nous sommes entendus sur le choix des monuments qu'elles devaient représenter, et M. Chipiez, homme du métier, dessinateur émérite, a été tout spécialement chargé d'en diriger et d'en surveiller l'exécution. »

Grâce à l'obligeance des éditeurs, nous pourrons reproduire quelques-uns des dessins dus à M. Chipiez, qui s'est montré architecte savant en étudiant et en cherchant la sévère et féconde synthèse des principes ayant donné naissance aux formes, plutôt que la brillante et stérile variété de ces formes, aussi mobiles que les idées qui les exaltent ou les proscrivent.

Ne pouvant suivre les auteurs dans les détails de l'étude approfondie qu'ils ont faite *des caractères généraux de la civilisation et de l'architecture égyptienne ; de l'architecture funéraire, religieuse, civile et militaire ; de la construction, des*

ordres, de la sculpture, de la peinture et des arts industriels, nous devons nous borner, à notre grand regret, à ne citer que quelques passages qui nous ont le plus particulièrement frappé dans l'ordre des idées qui nous occupent.

Dans le plan qu'ils se sont tracé, « l'histoire de l'art oriental n'est qu'une étude préliminaire et préparatoire, qui doit nous conduire à l'histoire de l'art grec; il nous



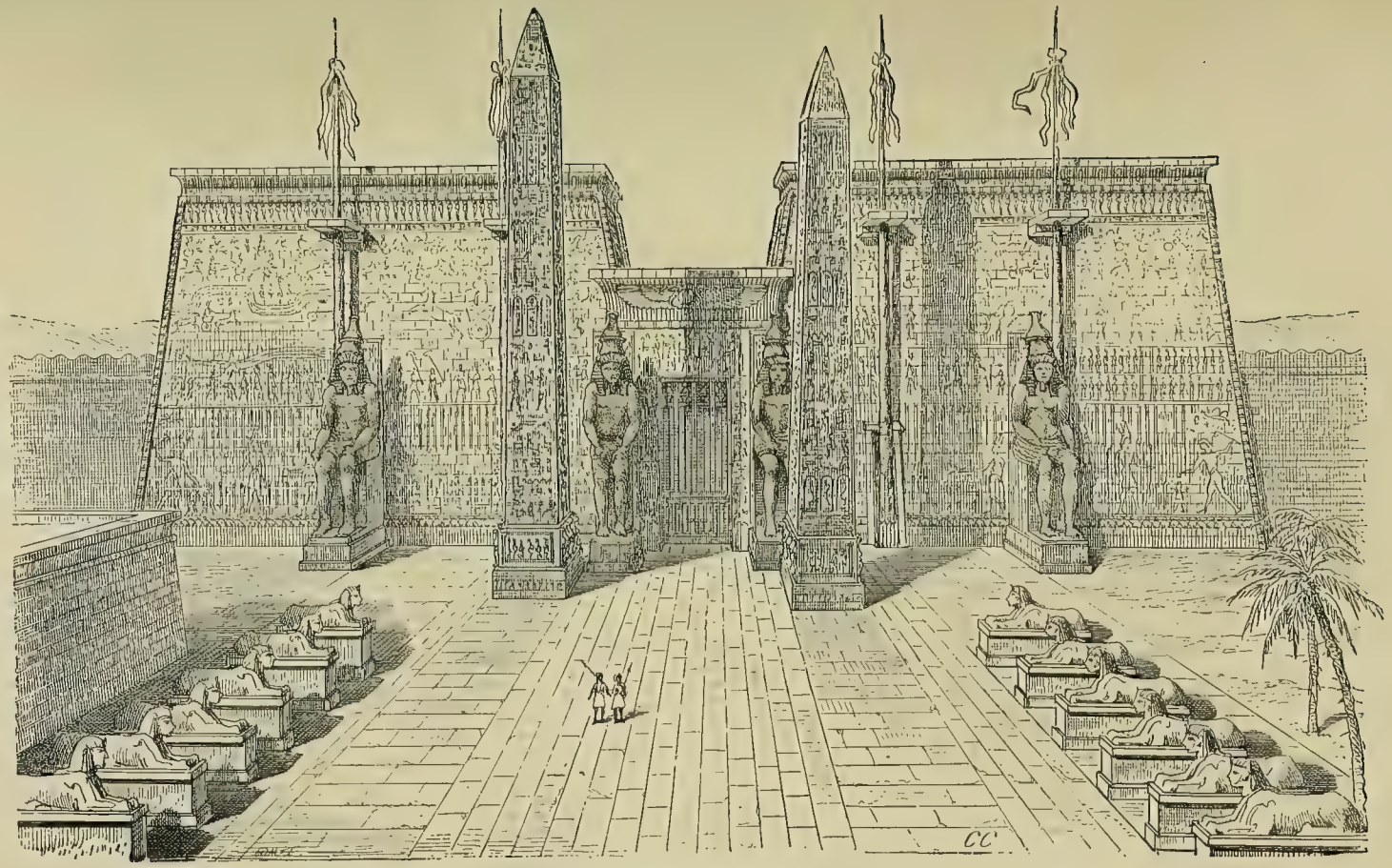
ÉLÉMENTS DE L'ÉDIFICE ÉGYPTIEN. COMPOSITION DE M. CH. CHIPIEZ.

faut remonter jusque-là pour être à même de faire le départ entre les éléments que le génie grec a reçus de ses devanciers et ceux qui lui appartiennent en propre. Nous aurons à passer en revue, dans son ensemble et dans sa suite, toute l'œuvre de plusieurs grands peuples qui ont occupé sur la surface du globe unvaste espace et dont l'activité féconde s'est prolongée pendant de longs siècles. Nous ne saurions donc avoir la pensée de décrire, un à un, les principaux édifices de l'Égypte ou de l'Assyrie, de la Perse ou de la Phénicie..... Notre tâche est difficile, tout en renfermant

cette introduction dans de justes limites, il importe d'y faire rentrer tous les faits et toutes les remarques qui justifient la comparaison perpétuelle que nous proposons d'instituer entre les arts de la Grèce et ceux des peuples dont les Grecs ont pu mettre à profit les exemples et les leçons. Il n'est qu'un moyen de réussir à tenir compte de cette double nécessité : c'est de porter dans l'étude des détails tout le soin, toute la précision possibles, et de ne donner pourtant ici que les résultats généraux de cette étude; c'est de faire pour soi-même le dénombrement exact de tous les phénomènes, mais de n'exposer que la loi qui les régit, telle que la révèlera cette enquête approfondie et minutieuse. On ne devra donc point chercher dans ces pages la description circonstanciée des édifices égyptiens, même des plus importants et des plus renommés. Nous n'entreprendrons pas une seule monographie de temple ou de tombeau; mais nous aurons examiné d'assez près tombeaux et temples, nous les aurons, si l'on peut ainsi parler, assez démontés pièce à pièce pour pouvoir ensuite essayer de montrer comment les Égyptiens ont compris soit l'architecture funéraire, soit l'architecture religieuse et quels changements a subis, suivant les époques, chacune de ces conceptions monumentales... Cette même méthode analytique nous permettra de rendre un compte à la fois exact et sommaire des procédés de construction employés par les Égyptiens et de l'aspect que présentent, du rôle que jouent les formes qui entrent dans la construction de leurs édifices, soit que ces formes résultent de la construction même, soit que l'emploi en ait été suggéré par toute autre cause, par la nature ou par des traditions antérieures, ou bien encore par des besoins spéciaux. Ainsi nous réunirons dans un même chapitre tout ce qui concerne les bases principales ou accessoires, les portes et leur agencement, les fenêtres hautes qui concourent, dans une mesure très restreinte, à donner du jour aux appartements; dans un autre, nous étudierons la colonne avec son chapiteau ; nous indiquerons les différences qu'elle présente dans ses proportions et son galbe, suivant les temps et suivant la matière dont elle est faite. Chacune de nos assertions sera expliquée et justifiée par des exemples caractéristiques; nous n'aurons que l'embarras du choix, grâce au vaste inventaire que nous avons dressé de tout ce qui subsiste aujourd'hui des monuments élevés par l'antique Égypte, de Menès à la conquête Perse... »

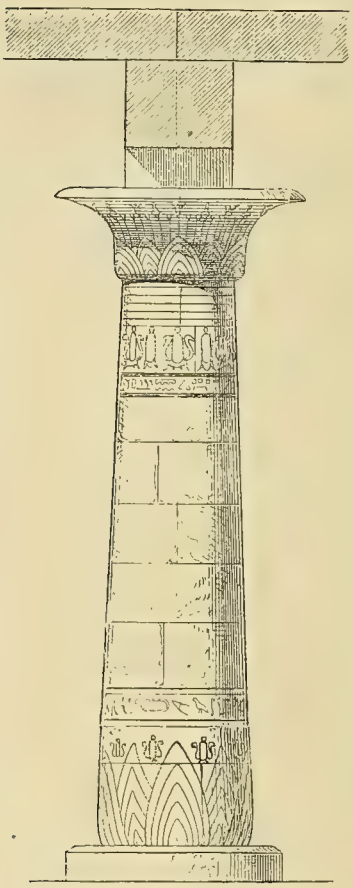
« Au terme de cette longue et minutieuse étude, nous pourrions craindre le reproche de nous être trop étendu sur l'architecture égyptienne; notre excuse, c'est que l'architecture est, de tous les arts plastiques, celui que l'Égypte a poussé le plus loin et qui a joui chez elle des plus grands honneurs. En veut-on la preuve? Sur les peintres nous ne savons rien; malgré le talent qu'ont montré plusieurs de ceux qui ont été employés à décorer les tombes thébaines, il semble que leur condition est celle d'artisans plus ou moins habiles et plus ou moins achalandés. Les sculpteurs paraissent avoir eu quelquefois une position déjà plus relevée; deux ou trois d'entre eux nous ont laissé leur nom et se vantent d'avoir été chers aux princes qui les ont occupés; mais les seuls artistes qui parvinssent à une haute situation sociale, dans cette Égypte où, comme en Chine, tous les rangs étaient marqués, c'étaient les architectes ou les ingénieurs, comme on voudra les appeler; aussi les compte-t-on par centaines parmi ces membres de la classe supérieure dont les noms sont arrivés jusqu'à nous, grâce au luxe de leurs tombes et aux inscriptions gravées sur leurs stèles.

« On pourrait donc s'amuser à dresser de longues listes d'architectes égyptiens dont les noms se répartiraient sur un espace de plusieurs milliers d'années, depuis ce Nefer dont la statue est à Boulaq, et qui a peut-être bâti une des pyramides jusqu'aux



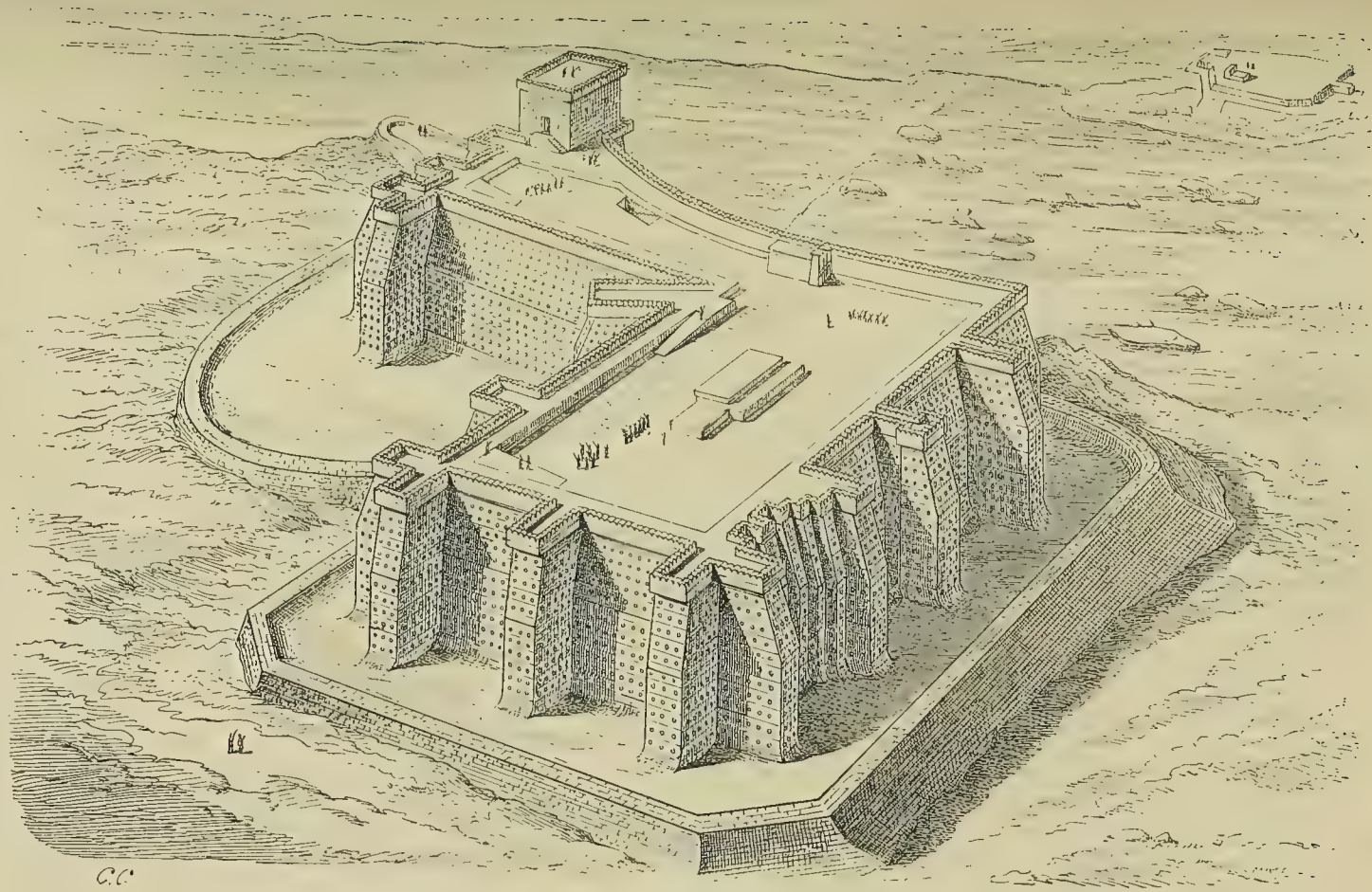
FAÇADE PRINCIPALE DU TEMPLE DE LOUQSOR, RESTAURATION PAR M. CH. CHIPIEZ.

temps ptolémaïques et romains... Comme l'a montré Brugsh, sous les rois memphites, les architectes du roi, les *murket,* se recrutaient assez souvent parmi les princes du sang royal, et les textes gravés sur les parois de leurs tombeaux nous apprennent que tous se mariaient avec les filles ou les petites-filles des Pharaons; celles-ci ne croyaient pas déroger en les épousant. On a des témoignages du même genre pour le premier empire thébain; mais c'est surtout sous les trois grandes dynasties thébaines que le titre d'architecte royal devait imposer de graves responsabilités, et, par suite, conférer à ceux qui en étaient revêtus beaucoup d'influence et d'autorité... Qui n'aimerait savoir par quelles études on se préparait à diriger ces grandes entreprises de travaux publics où l'Égypte s'est engagée dès les premiers siècles de son histoire? On a beau admettre, comme nous l'avons fait, que les méthodes employées par les ingénieurs étaient beaucoup plus simples qu'on n'est généralement porté à le croire; on a beau constater que, dans l'ensemble du plan comme dans le détail de l'exécution, les bâtiments égyptiens étaient loin de présenter la même régularité que nos édifices modernes, il n'en demeure pas moins vrai que pour transporter un obélisque ou un colosse, pour construire la salle hypostyle de Karnak ou même une des pyramides de Gyzeh, il fallait avoir appris son métier. Où l'apprenait-on? Y avait-il des écoles ou quelque chose qui en tînt lieu? Nous l'ignorons. Ce qui paraît vraisemblable, c'est qu'on se formait surtout par la pratique, en s'attachant de bonne heure à un maître. La théorie devait tenir bien peu de place dans l'enseignement; l'art se composait d'une collection de procédés et de recettes qui, de siècle en siècle, allait grossissant... La plupart des architectes étaient fils d'architectes; c'est ainsi que Brugsh a pu dresser la table généalogique d'une famille où, de père en fils, vingt-deux générations successives ont exercé la profession d'architecte. Les inscriptions lui permettent de suivre cette famille depuis le règne de Seti Ier jusqu'à celui de Darius, fils d'Hystaspe; mais qui nous dit que nous soyons tombés sur le fondateur même de cette dynastie d'artistes, sur le premier qui ait introduit dans sa maison l'usage de la règle et du compas? Peut-être la série des épitaphes, si elle était complète, remonterait-elle beaucoup plus haut; peut-être aussi descendrait-elle bien plus bas, jusqu'aux temps des Ptolémées. »



COLONNE DE LA SALLE HYPOSTYLE DU RAMESSÉUM.

Les auteurs n'ont pas refait l'histoire de l'Égypte; mais ce qu'ils ont voulu, et il nous semble qu'ils ont atteint le but qu'ils s'étaient proposé, c'est « de faire mieux



LA FORTERESSE DE SENNEH VUE PERSPECTIVE, RESTAURATION PAR M. CH. CHIPIEZ.

connaître l'art égyptien et de mettre en lumière, outre son incomparable antiquité, ses qualités originales et la valeur des exemples que ce grand peuple, le premier né de la civilisation, fut en mesure d'offrir aux nations plus tard venues, lorsque celles-ci commencèrent à ressentir des besoins et des goûts qui, dans la vallée du Nil, avaient depuis longtemps trouvé leur satisfaction... Ce n'est pas seulement par son originalité et par son antiquité prodigieuse que l'art égyptien mérite d'intéresser l'historien et même l'artiste; c'est aussi par sa puissance, et, on peut le dire sans exagération, par sa beauté. En étudiant séparément chacune des grandes branches de l'art, nous avons essayé de faire comprendre quelles qualités l'Égypte avait déployées, soit dans la décoration de ses édifices, soit dans l'interprétation de la forme vivante par la sculpture et par la peinture; nous avons aussi démontré quels liens étroits avaient uni de tout temps, en Égypte, l'art et le métier... Nous nous sommes proposé d'embrasser et de juger tout entière l'œuvre plastique de ce peuple illustre; mais dans cette histoire, c'est, de beaucoup, l'architecture qui a tenu la place principale. Plus d'un lecteur s'est peut-être demandé pourquoi l'équilibre avait été ainsi rompu au profit de celui des arts dont les secrets sont le plus difficiles à pénétrer et dont les beautés ont le moins d'attrait, non seulement pour la foule, mais même pour la plupart des esprits cultivés.

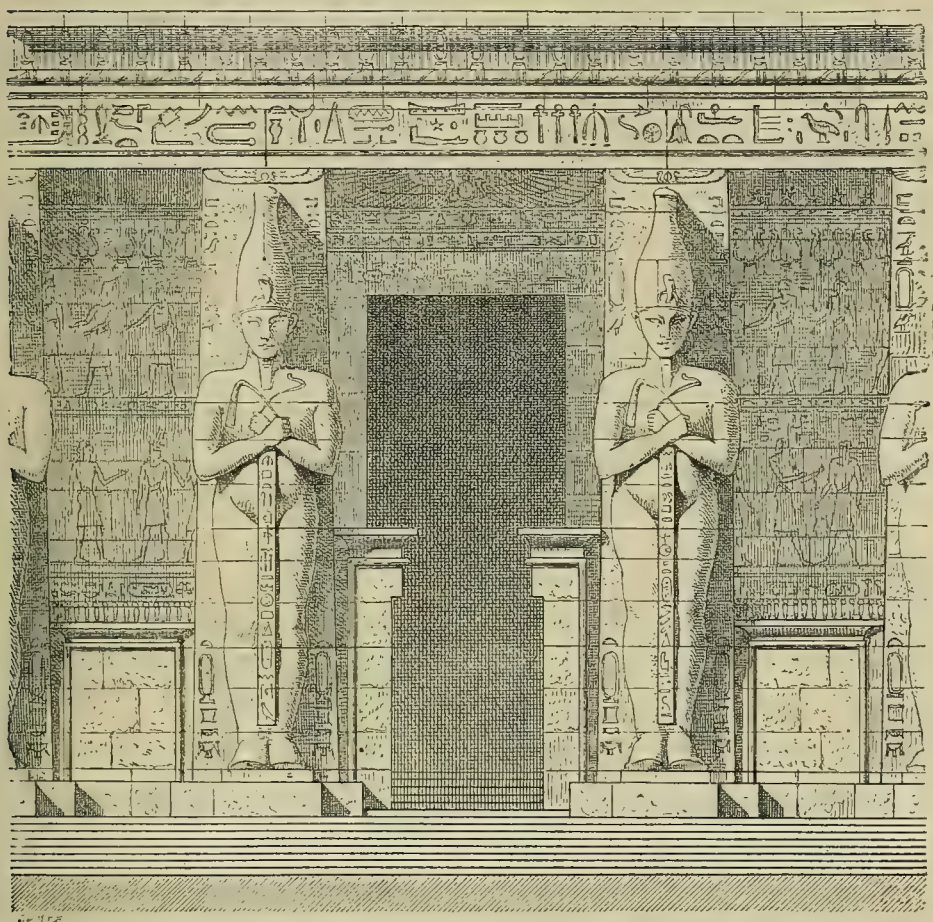
« Cette apparente disproportion se justifie par le rang que l'architecte occupait dans la société égyptienne ; sa situation, nous l'avons prouvé, était très supérieure à celle du peintre et même à celle du sculpteur. La prééminence incontestée dont il jouissait s'explique par le rôle secondaire qu'ont joué toujours en Égypte la sculpture et la peinture. Ces arts, l'Égypte les a cultivés avec une application soutenue; elle y a déployé des qualités d'un ordre très rare; on peut même dire qu'elle y a produit des chefs-d'œuvre; mais ces images peintes ou sculptées étaient moins appréciées en elles-mêmes, moins admirées pour leur beauté propre que recherchées en raison de l'office religieux ou funéraire qu'elles étaient censées remplir. Statues et tableaux sont toujours restés des moyens; jamais la création plastique n'est devenue ce qu'elle a été dans le monde grec, une fin, un ouvrage auquel on demandât surtout d'élever l'âme et de donner à l'esprit ce plaisir d'une espèce particulière que nous appelons le plaisir esthétique.

« On comprend que, dans de telles conditions, le sculpteur et le peintre aient toujours été subordonnés à l'architecte. C'était aux mains de celui-ci qu'étaient remises toutes les ressources dont pouvaient disposer la magnificence et la piété des rois ou l'opulence des riches particuliers ; il était l'ordonnateur et le maître ; les autres artistes n'étaient que ses agents et les traducteurs secondaires de la pensée que lui seul embrassait dans son ensemble. Son œuvre, embellie de toutes les élégances d'une décoration qui prodigue, comme sans compter, figures et couleurs, forme un tout homogène et d'une distribution savante ; c'est en la créant, en la perfectionnant, en la contemplant, que l'âme de ce peuple a dû le plus largement s'ouvrir au sentiment et à l'amour du beau. Prenez donc l'édifice dans son unité, comme le produit des efforts combinés de nombreux artistes appelés à collaborer sous la présidence et la haute direction de l'architecte ; vous ne vous étonnerez plus de la part que nous avons faite, dans cette histoire, à l'étude de l'architecture. »

Le deuxième volume de l'*Art dans l'antiquité* comprend la Chaldée et l'Assyrie. Nous retrouvons dans cette deuxième partie la même hauteur de vues, la même

sûreté de méthode, et nous regrettons que l'espace qui nous est mesuré ne nous permette pas d'y puiser aussi largement que nous l'avons fait pour le premier volume.

Nous devons nous borner à attirer l'attention du lecteur sur *les caractères généraux de la civilisation et les principes généraux de l'architecture chaldéo-assyrienne; sur l'architecture funéraire, religieuse, civile et militaire; sur la sculp-*



LE PLUTEUS DANS LES ENTRE-COLONNEMENTS DU PORTIQUE, AU RAMESSÉUM.

ture, la peinture et les arts industriels, qui forment les divisions de ce deuxième volume. Mais nous nous arrêterons sur quelques passages du dernier chapitre : *Comparaison de l'Égypte et de la Chaldée.*

« ... Chez les deux nations, l'architecture a produit des œuvres d'un caractère imposant, des bâtiments où la richesse du décor répondait à l'ampleur de la masse et faisait valoir l'heureuse disposition du plan. La Chaldée n'a pas eu de moins hautes ambitions que l'Égypte; par leurs dimensions et par leur magnificence, ses édifices

pouvaient, à bien des égards, rivaliser avec ceux de la vallée du Nil. Cependant nous n'avons point pensé qu'ils eussent tout à fait droit à la même admiration. Dans les vastes plaines de l'Euphrate, ces tours à étages, que nous avons essayé de restituer, prenaient une importance singulière ; elles étonnaient l'œil par leur énormité et elles lui faisaient plaisir par les vives couleurs dont elles étaient parées, mais elles n'atteignaient point à la noblesse des temples égyptiens, à leur mystérieuse et souveraine beauté. Sanctuaires ou palais, toutes les constructions de la Mésopotamie nous ont semblé pécher par une certaine lourdeur et par le manque de variété; enfin, dernier défaut, elles portaient en elles-mêmes les germes d'une destruction rapide : elles ne se sont pas défendues, comme les portiques et les salles du Louqsor et de Karnak, contre la lente action du temps et contre les violences de l'homme. L'architecte chaldéen est donc resté au-dessous de l'architecte égyptien, et la vraie cause de cette infériorité, nous l'avons trouvée dans la nature et dans les propriétés de la seule matière dont disposât le constructeur; c'était l'argile séchée au soleil ou cuite au four; c'était la brique avec laquelle on pouvait tout faire, excepté des colonnes et des moulures d'une franche saillie et d'un ferme profil. »

« ... S'il y a eu dans le monde ancien, avant les Grecs, un peuple qui ait eu le sentiment et la passion du beau, c'est bien le peuple égyptien. La Chaldée a eu le goût plus étroit, moins ouvert et moins fin; elle n'a pas su, dans la même mesure, allier la grâce à la force ; son idéal n'a pas eu la même noblesse, ni son faire la même élégance et la même variété. C'est par d'autres mérites qu'elle se relève et qu'elle reprend l'avantage. Si ses artistes n'ont pas égalé leurs rivaux, ses savants paraissent avoir été supérieurs à ceux de l'Égypte. Les Égyptiens ne semblent pas, dans leur vie si douce et si bien réglée, avoir eu l'esprit très curieux; la morale les a plus préoccupés que la science ; ils n'ont pas fait grand effort pour penser. Les Chaldéens tout au contraire; on a lieu de croire que les premiers ils se sont posé cette question par laquelle débute toute philosophie, la question de l'origine des choses... »

« ... C'est un grand honneur pour la Chaldée que les intuitions hardies de sa pensée aient contribué de cette manière à éveiller chez les Grecs les hautes ambitions de l'esprit et la grande curiosité scientifique... »

« ... Ces remarques étaient nécessaires; elles feront comprendre pourquoi, dans le plan de cette histoire, nous avons fait la même place à la Chaldée qu'à l'Égypte. L'artiste aura toujours pour l'Égypte une prédilection et des préférences qu'il lui sera facile de justifier; mais l'historien ne saurait se mettre au même point de vue; il comparera surtout la valeur des éléments qui représentent, dans le patrimoine commun des nations politiques, l'apport de chacun des deux peuples; il comprendra comment la Chaldée, malgré les lacunes et l'infériorité de son œuvre plastique, a plus travaillé pour les autres, a plus donné que l'Égypte de sa substance et de sa vie. Tout entourée de déserts, la vallée du Nil ne prenait jour sur le reste du monde que par les portes d'une seule et étroite frontière. La vallée de l'Euphrate était plus largement ouverte et plus accessible; si elle n'aboutissait pas à la Méditerranée, elle communiquait avec cette mer par des routes plus nombreuses; la diversité même de ces chemins rendit plus efficace et plus variée dans ses effets l'action qu'exercèrent au dehors les exemples et les leçons de la civilisation chaldéenne.

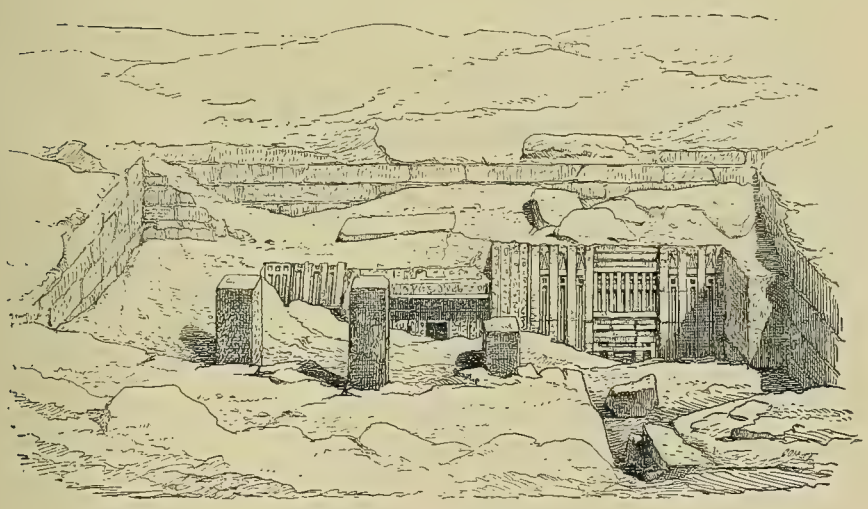
« C'est aux anciens habitants de la Mésopotamie, selon toute apparence, que l'humanité doit la culture de la plante alimentaire par excellence, du froment ordinaire. Cette céréale précieuse paraît être originaire des bords de l'Euphrate et de ceux de l'Indus;

nulle part ailleurs on ne l'a trouvée à l'état sauvage; c'est de là qu'elle aurait rayonné, qu'elle se serait étendue en tous sens, d'une part vers l'est, dans la double péninsule de l'Inde ainsi qu'en Chine, et, d'autre part dans la direction de l'ouest, en Syrie, en Égypte, puis sur tout le continent de l'Europe. Des riches campagnes où la tradition hébraïque plaçait le berceau du genre humain, le jardin d'Éden, les vents ont emporté, pour les répandre sur les terres de l'occident, bien d'autres germes que la graine sacrée du blé qui nourrit le corps; leur souffle a poussé devant lui, comme une poussière féconde, et leur aile a laissé tomber sur les nations encore endormies les semences de tous les arts utiles et les ferments de la pensée. Parmi les lointains ancêtres dont nous avons recueilli l'héritage, cette civilisation qui, de siècle en siècle, développe avec tant d'ampleur ses ressources et sa puissance, ce sont donc encore peut-être les Chaldéens qui ont le plus de droits à notre respectueuse et filiale reconnaissance. »

Nous espérons, par ces citations que nous aurions voulu plus nombreuses et surtout plus complètes, avoir démontré l'importance considérable des travaux de MM. Perrot et Chipiez et, comme nous l'avons dit déjà, l'intérêt que les architectes doivent particulièrement y prendre.

En terminant cette rapide revue nous ne pouvons qu'exprimer le vœu de lire l'œuvre complète des savants et courageux auteurs de *l'Histoire de l'Art dans l'Antiquité* en souhaitant de les voir bientôt arriver au but qu'ils se sont proposé par une route que leur science et leur talent auront débarrassée de tout obstacle.

ÉDOUARD CORROYER.



BIBLIOGRAPHIE

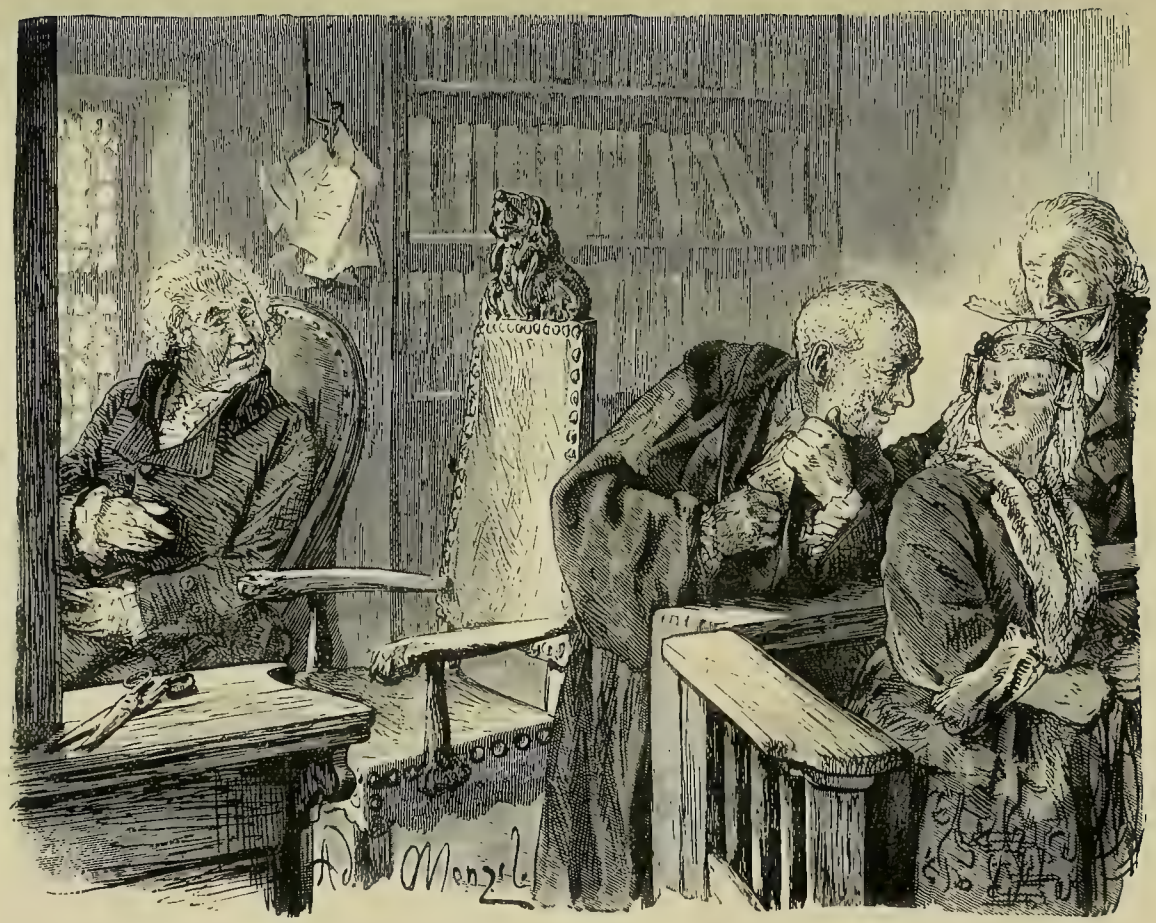
La « Cruche cassée », comédie en un acte, par Henri de Kleist, traduite de l'allemand par A. de Lostalot, avec 34 illustrations gravées sur bois d'après les compositions originales de Adolphe Menzel. Paris, Firmin-Didot, 1883, 1 vol. in-4° colombier ; tirage en rouge et noir sur vélin ; cartonnage à la Bradel : prix 30 francs.

La *Cruche cassée* est une comédie en un acte, écrite en vers libres. En Allemagne, où elle est presque classique, on la joue encore de temps à autre. L'auteur est cet Henri de Kleist dont la vie est tout un roman. « Tour à tour soldat, jurisconsulte, fonctionnaire public, poète dramatique, philosophe, publiciste », tel M. de Lostalot, dans une préface substantielle, nous dépeint cet homme vraiment extraordinaire, parfois l'égal des plus grands écrivains, souvent inférieur aux plus chétifs, capable des plus sublimes élévations et roulant dans les chutes les plus profondes, jusqu'à se précipiter dans le suicide, un suicide compliqué d'assassinat.

Le 20 novembre 1811, au bord du Wansee, près de Potsdam, Henri de Kleist, après avoir tué sa maîtresse, se brûlait la cervelle. Il avait trente-quatre ans. Sur l'œuvre et la vie de cet étrange et réel Werther, M. Saint-René Taillandier a publié, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er juin 1859, une étude très complète.

La *Cruche cassée* méritait depuis longtemps d'être traduite dans notre langue. Il y a même lieu de s'étonner qu'elle n'ait pas été transportée déjà sur notre théâtre dans sa forme littérale; comme le remarque, en effet, avec beaucoup de justesse, M. Saint-René Taillandier, il y a dans cette comédie « une verve et une franchise qui rappellent les meilleures scènes de l'*Avocat Patelin*. » L'idée première, Henri de Kleist la dut à une estampe que Leveau a gravée d'après un tableau de Debucourt, bien connu des lecteurs de la *Gazette : le Juge ou la Cruche cassée,* tableau qu'on a vu encore, tout récemment, reparaître dans une vente à l'hôtel Drouot. Mais quelque divertissante et joyeusement satirique que soit d'ailleurs la comédie de Henri de Kleist, ce n'est point dans le seul but de nous en donner une fidèle traduction en français qu'il faudrait chercher la cause et la raison essentielle de la superbe publication dont M. de Lostalot a assumé l'entreprise.

L'intérêt de cette édition est ailleleurs et d'une portée artistique qui, à notre avis, l'emporte de beaucoup sur le mérite, si grand qu'il soit, de l'œuvre littéraire. Adolphe Menzel, le grand artiste allemand que nos lecteurs apprécient et connaissent si bien, a illustré de ses dessins la *Cruche cassée*. Et, quand nous disons qu'il l'a illustrée, nous entendons dire par là qu'il l'aura véritablement immortalisée. Grâce, en effet, au crayon de Menzel, qui commente en trente-quatre véritables chefs-d'œuvre les amusantes et joyeuses scènes de la comédie de Henri de Kleist, l'œuvre de celui-ci demeurera désormais impérissable.



EN-TÊTE D'UNE SCÈNE DE LA « CRUCHE CASSÉE », DESSINÉ PAR AD. MENZEL.

Bois emprunté à l'édition de Firmin-Didot.

Dans ces illustrations, Menzel s'est montré ce que, à vrai dire, il est partout : un dessinateur incomparable et l'un des plus grands et des plus sincères artistes de notre temps. Nul plus que lui n'aime la vie, la vie vivante, réelle, tangible et absolument formelle. Comme observateur, nul aussi n'est mieux doué et n'a fouillé avec plus d'intensité l'*intus et in cutis* de l'espèce humaine. Dans l'homme qui passe, et qu'il croque d'un crayon rapide, il lit, dans son attitude, son geste, son vêtement, la pensée qui obsède cet homme; il en devine le caractère, la condition sociale, et d'un trait

BOIS DESSINÉ A LA FIN D'UNE SCÈNE DE LA « CRUCHE CASSÉE », PAR AD. MENZEL.

expressif, il en révélera le dehors et le dedans, les habitudes de corps et les habitudes morales.

Chez Menzel, toute vie est intense, toute chose exprimée a été vue, ou comme vécue. Aussi son œuvre est-elle partout et toujours fourmillante, débordante d'action, de mouvement, et de cette vérité typique qui saisit et enchante.

Dans ses illustrations de la « *Cruche* », Menzel est tour à tour naïf et spirituel, sincère et humoriste, comique et profond. Chacun des personnages de cette joyeuse bouffonnerie vit là de sa vie propre, et ils vous parlent si bien et avec tant d'éloquence qu'on les sait et qu'on les connaît de prime-saut, eux et leurs caractères, comme si on les avait rencontrés, ou plutôt comme si on avait déjà lu les amusantes scènes de la comédie de Henri de Kleist.

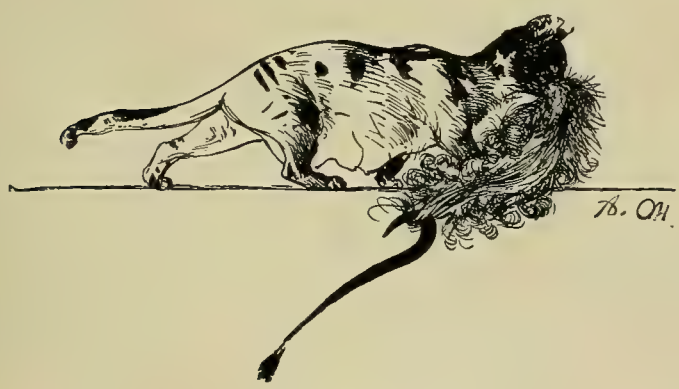
L'action se passe à Huisum, petit village près d'Utrecht, en Hollande, vers l'année 1760. Tout de suite, vous noterez avec quelle fidélité Menzel a rendu les

costumes, le paysage, toute la couleur locale, enfin; et quant à ses personnages, paysans, paysannes, fonctionnaires petits et grands, juge d'humeur rabelaisienne, cet enragé casseur de cruches, jeune fille dont l'innocence court de si près le risque d'être mise à mal, mère bavarde et malcontente qu'on lui ait cassé sa cruche « sa belle cruche où était représentée la remise de toutes les provinces néerlandaises à Philippe d'Espagne », ce n'est pas auprès des lecteurs de la *Gazette* qu'il est besoin d'insister pour dire avec quelle conscience, quel souci de la vérité Menzel les a traduits et les a fait parler et agir. Ils se souviendront, en effet, des superbes études, prémices de ces illustrations de la *Cruche cassée*, publiées dans nos numéros de mars et d'août 1880, études qui nous révèlent, mieux que tout ce que nous pourrions dire, à l'aide de quelle méthode d'observation sur le vivant et le vrai l'artiste en arrive à rendre dans son expression la plus saisissante le caractère, la physionomie de ses personnages, en leur communiquant cette intensité de vie et d'action qui forme la dominante et comme la marque de son merveilleux talent.

Une édition allemande avec les illustrations de Menzel avait paru précédemment. Celle que publie aujourd'hui M. de Lostalot offre, avec la première, cette différence que les grandes planches, qui dans l'édition allemande n'étaient que des photographies d'après des dessins de Menzel, sont, cette fois, gravées sur bois et précisément par les mêmes habiles graveurs qui avaient déjà traduit les dessins de moindre format. Cette unité dans l'illustration donne donc à la nouvelle édition une homogénéité et un prix que ne possédait pas l'antérieure.

Au surplus, l'édition française, sortie des presses de MM. Firmin-Didot, est, sous le rapport de la correction, du luxe et du goût, une œuvre typographique de premier ordre.

PAUL LEFORT.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1883[1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Cours d'esthétique, par Th. Jouffroy. Suivi de la thèse du même auteur sur le sentiment du beau et de deux fragments inédits, et précédé d'une préface par M. Ph. Damiron. 4e *édition*. In-18 jésus, xx-491 p. Paris, libr. Hachette et Ce. 3 fr. 50.

Bibliothèque variée.

L'Idée du beau dans la philosophie de saint Thomas d'Aquin, par P. Vallet, professeur au séminaire d'Issy. In-18 jésus, xii-364 p. Paris, libr. Roger et Chernoviz.

Considérations sur la forme et la coloration des oiseaux, par M. F. Lescuyer, de la Société zoologique de France. In-8°, 58 p. Reims, imp. Monce.

Extrait des *Travaux de l'Académie nationale de Reims*, t. LXXI, 1881-1882.

Une révolution artistique nécessaire, par C. A. Molénat. In-8°, 16 p. Paris, impr. Dubuisson et Ce.

Artistes et subventions, par Rouxel. In-8°, 19 p. Paris, libr. Guillaumin et Ce.

Extrait du *Journal des Économistes*, juin 1883.

Artiste et citoyen, poésies, par Étienne Carjat. In-18 jésus, viii-294 p. Paris, libr. Tresse.

Papier vergé teinté.

L'Art national, étude sur l'histoire de l'art en France, par Henri Du Cleuziou. Les Francs; les Byzantins; l'Art ogival. Grand in-8°, 708 p. avec 10 chromolithographies, 10 planches tirées à part et 494 gravures exécutées d'après les dessins de l'auteur. Deux volumes. Paris, lib. Le Vasseur. 80 fr.

Papier vélin. Titre rouge et noir.

Histoire monumentale de la France, par Anthyme Saint-Paul. In-8°, 304 p. avec vign. Paris, libr. Hachette et Ce. 3 fr.

Bibliothèque des écoles et des familles.

L'Art moderne, par J.-K. Huysmans. In-18 jésus, 285 p. Paris, libr. Charpentier. 3 fr. 50.

Il a été tiré 5 exemplaires numérotés sur papier de Hollande et 5 sur papier du Japon. — Bibliothèque Charpentier

Voir, dans la *Chronique* du 19 mai, un article non signé.

Simples lectures sur les sciences, les arts et l'industrie, à l'usage des écoles primaires, par M. Garrigues, ancien maître-adjoint d'école normale. *Nouvelle édition*, entièrement refondue par M. Boutet de Monvel, professeur de physique et de chimie. In-12, viii-543 p. avec 174 fig. Paris, libr. Hachette et Ce. 1 fr. 80.

Société d'aquarellistes français. Ouvrage d'art publié avec le concours artistique de tous les sociétaires. Texte par les principaux critiques d'art. Quatrième partie, contenant : Mme la baronne N. de Rothschild, par L. Halévy; Édouard de Beaumont, par E. Montrosier; H. Harpignies, par A. Silvestre. In-f°, 42 p. avec 3 pl. photogravées hors texte et 61 photogravures, dessins croquis, etc., dans le texte. Paris, libr. Launette; Goupil et Ce. 30 fr.

L'Art japonais, par M. Louis Gonse, 2 vol. in-4° de 600 p., illustrés de plus de 700 grav. dans le texte et de 64 pl. hors texte. Paris, A. Quantin. Prix : 200 fr.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 3 novembre 1883, un article de M. A. de Lostalot.

The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original manu-

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

scripts by Jean-Paul Richter Ph. Dr. (Les œuvres littéraires de Léonard de Vinci d'après des manuscrits originaux, par Jean-Paul Richter.) 2 vol. gr. in-8°. Londres, Sampson Low, Marston, Scarle et Rivington. Paris, libr. Terquem.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 9 juin, un article signé C. E.

Histoire de l'école anglaise de peinture jusques et y compris sir Thomas Lawrence et ses émules; par Feuillet de Conches. In-8°, 489 p. Paris, libr. Leroux.

L'Œuvre de Jean van de Velde, décrit par D. Franken Dz et J. Ph. van der Kellen. In-8°, 200 p. Paris, libr. Rapilly.

Album de l'île de la Réunion, recueil de dessins représentant les sites les plus pittoresques et les principaux monuments de la colonie; Études de fruits et de fleurs; Histoire naturelle; Types et physionomies; Portraits historiques; par A. Roussin, professeur de dessin au lycée et membre fondateur de la Société des sciences et arts de l'île de la Réunion. Ouvrage accompagné d'un texte historique et descriptif par une société de savants et de gens de lettres. T. III. In-4°, 204 p. et 67 pl. Paris, libr. Vanier.

L'ouvrage formera quatre volumes de chacun 25 livraisons à 3 fr., soit 75 fr. le volume. Les tomes Ier, II et III sont en vente.

L'Art et l'Industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge, souvenirs de l'exposition rétrospective de Liège en 1881, par Charles de Linas. In-8°, 168 p. et pl. Paris, libr. Klincksieck.

Tiré à 70 exemplaires pour le commerce.

Monument du costume. Texte accompagné des 24 estampes dessinées par Moreau le Jeune en 1776-1783, pour servir à l'histoire des modes et du costume dans le XVIIIe siècle, gravées au burin par Dubouchet. Notice de Ph. Burty. In-8°, 106 p. et 4 livraisons de gravures. Paris, libr. Conquet.

Il a été tiré 370 exemplaires du texte gravé sur cuivre par L. Smith et imprimé en taille-douce sur papier vergé.

L'Art dans le Midi; Célébrités marseillaises; Marseille et ses édifices, architectes et ingénieurs du XIXe siècle. T. II. In-12, 355 p. Marseille, impr. Chatagnier. 4 fr. 50.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français. Première partie : Papiers de M. Albert Lenoir, de l'Institut, et documents tirés des archives de l'administration des beaux-arts. In-8°, 463 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Ce.

Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Chaque volume sera publié en trois fascicules; il paraîtra environ 2 volumes par an. 1re édition sur papier ordinaire : le fascicule, 3 fr.; le volume, 9 fr.; 2e édition sur papier vélin : le fascicule, 5 fr.; le volume, 15 fr.; 3e édition numérotée sur papier de Hollande : le fascicule, 10 fr.; le volume, 30 fr.

Inventaire général des œuvres d'art du département de la Seine, dressé par le service des beaux-arts. T. III : Édifices départementaux dans Paris et hors du département de la Seine. In-4°, 271 p. Paris, impr. Chaix.

Documents parisiens sur l'iconographie de saint Louis, publiés par Auguste Longnon, d'après un manuscrit de Peiresc conservé à la bibliothèque de Carpentras. In-8°, 72 p. Paris, libr. Champion.

Papier vergé.

Le Palais de la Légion d'honneur, ancien hôtel de Salm, étude précédée d'une notice historique sur le prince Frédéric de Salm-Kyrbourg, par H. Thirion. In-8°, 116 p. et héliogravure. Paris, impr. Quantin. 8 fr.

Papier vélin. — Voir, dans la *Chronique* du 7 juillet, un article de M. A. de Lostalot.

Les tombeaux de Molière et de La Fontaine, par Georges Monval, du Comité des inscriptions parisiennes. In-8°, 10 p. Paris, impr. Texier.

Tiré à 50 exemplaires numérotés, papier vergé.

La Sainte église d'Aix et Arles, notre métropole, ou Monographie historique et descriptive de la basilique métropolitaine Saint-Sauveur, par l'abbé J. Mille, vicaire à la métropole. In-18 jésus, 221 p. Aix, impr. Makaire. 2 fr. 50.

Aix-les-Bains, Marlioz et leurs environs, par le docteur M. Legrand et P. Joanne. (Guide médical et pittoresque.) In-32, XXXII-136 p. avec 14 vign., 2 cartes et 1 planche. Paris, libr. Hachette et Ce. 1 fr. 50.

Collection Joanne. Guides diamant.

Baronie de Baye; documents historiques réunis par le baron J. de Baye, de la Société des antiquaires de France. In-4°, 32 p. et 3 pl. Châlons-sur-Marne, impr. Martin.

Notice sur la rue du Bourg à Bar-le-Duc, par Miroualt. In-8°, 23 p. Bar-le-Duc, impr. Ve Rolin, Chuquet et Ce.

Note sur une maison de Bernay, lue à la Société libre de l'Eure (section de Bernay), le 14 janvier 1883, par A. Join-Lambert. In-8°, 8 p. Brionne, impr. et libr. Daufresne.

Notice sur la paroisse Saint-Martin de Caen, par le docteur J. Pepin. In-8°, 36 p. et grav. Caen, libr. Dedouit.

Les Verreries de la chapelle du petit sémi-

naire de Saint-Memmie-lez-Châlons, par M. le chanoine Lucot, curé-archiprêtre de la cathédrale de Châlons. In-8°, 12 p. Châlons-sur-Marne, impr. et libr. Martin.

Documents sur Château-Gontier, première baronnie de la province d'Anjou, par M. l'abbé Foucault, de la Société historique et archéologique de la Mayenne. In-8°, 296 p. Laval, impr. et libr. Chailland. 4 fr.

Monographie de la paroisse et commune de Crosmières, par M. S. de La Bouillerie. In-8°, 77 p. et pl. Mamers, impr. Fleury et Dangin.

Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, 1882. Tiré à 100 exemplaires, dont 10 sur papier vergé, numérotés.

Description historique de l'église et des ruines du château de Folleville (Somme), par M. Ch. Bazin de Gribeauval. In-8°, 68 p. et 7 pl. Sens, impr. Duchemin.

Notice historique sur Marcilly-sur-Tille, par A. Mochot. Petit in-8°, 55 p. Dijon, impr. Jacquot, Floret et C^e^.

Tiré à 100 exemplaires, dont 10 sur papier vergé et 10 sur beau papier.

Guide universel de l'étranger dans Marseille, etc., suivi d'une excursion à Aix et à Toulon, par Joseph Caccia. 2^e^ *édition*, entièrement refondue. In-32, VIII-288 p. avec vign. et plan de Marseille. Paris, libr. Garnier frères.

Marseille-rapide, ou la ville visitée en douze heures, petit indicateur marseillais. Renseignements pratiques sur la ville de Marseille et ses environs pour l'année 1883. In-16, XLVIII-188 p. et carte. Marseille, Impr. marseillaise. 1 fr. 50.

Promenade dans Nancy et ses environs, par Henri Le Page. 4^e^ *édition*. In-18, 144 p. et carte. Nancy, impr. Sordoillet.

Saint-Jean de Luz historique et pittoresque; Annales et chronique depuis l'époque de sa fondation présumée jusqu'à nos jours; Notice sur son établissement de mer et ses environs; par Léonce Goyetche. 2^e^ *édition*. Petit in-8°, LXXXIV-228 p. Paris, impr. Hugonis. 3 fr.

Guide descriptif du Mont-Saint-Michel, par Édouard Corroyer, architecte du gouvernement. In-8°, 159 p. avec 61 fig. ou pl. Paris, libr. Ducher et C^e^.

L'Art national ancien et la Basilique de Saint-Quentin, conférence faite à la Société académique de Saint-Quentin, le 17 mars 1882, par Pierre Bénard, de ladite Société. In-8°, 34 p. et 2 pl. Saint-Quentin, impr. Poette.

Histoire de la ville de Sainte-Menehould et de ses environs, par Cl. Buirette. Revue par Eugène Josse, avoué au tribunal de Sainte-Menehould. 2 vol. in-8°. T. I^er^, VII-361; t. II, 362 à 640. Sainte-Menehould, impr. Duval.

Notice sur l'église de Notre-Dame à Salins, par M. l'abbé Dalloz, curé de la paroisse. Petit in-18, 22 p. Salins, impr. Billet.

Guide pittoresque du voyageur en Touraine, par M^gr^ C. Chevalier, camérier secret de S. S. In-18, VIII-338 p. et carte du département. Tours, impr. Rouillé-Ladevèze. 1 fr. 50.

Vendôme et les bords du Loir, simples notes historiques et archéologiques, par M. G. Rigollot. Avec une carte, un plan et des croquis de M. Saint-Martin, de la Société archéologique du Vendômois. In-8°, 51 p. Vendôme, impr. Launay.

A travers la France, l'Italie, la Suisse et l'Espagne, par Alphonse Cordier (de Tours). In-4°, 304 p. Limoges, impr. et libr. E. Ardant et C^e^.

Italie et Sicile, par Paul Joanne. I. Italie du nord. In-18 jésus à 2 col., LXXVIII-633 p. avec 4 cartes et 14 plans. Paris, libr. Hachette et C^e^. 18 fr.

Collection des Guides Joanne.

Italie et Sicile, par P. Joanne. In-32 à 2 col., XXVI-447 p. avec 2 cartes et 10 plans. Paris, libr. Hachette et C^e^. 4 fr.

Collection Joanne. Guides diamant.

L'Italie ancienne et moderne, par Roy. In-8°, 192 p. Limoges, impr. et libr. F.-F. Ardant frères; Paris, même maison.

Souvenirs d'Italie (1880-1882), par Évariste Bouchet. In-18 jésus, XI-518 p. Paris, libr. Ollendorff. 3 fr. 50.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 27 octobre 1883, un article signé C. E.

Italie et Renaissance, politique, lettres, arts, par Jules Zeller, de l'Institut. *Nouvelle édition*, refondue. In-18 jésus, 500 p. Paris, libr. Didier et C^e^.

Les deux volumes, 8 fr.

Rome, études de littérature et d'art, par Albert Bournet. In-18 jésus, 316 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et C^e^.

Rome, ses églises, ses monuments, ses institutions, lettres à un ami, par M. R. 7^e^ *édition*, revue et augmentée. Grand in-8°, 359 p. et grav. Tours, impr. et libr. Mame et fils.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Rome et ses souvenirs, par l'abbé A. Auvray,

curé de Tracy-sur-Mer (diocèse de Bayeux). In-8°, 410 p. et grav. Nantes. impr. de l'Ouest. Prix : 3 fr. 50.

Une journée à Pise, guide historique, artistique et commercial, par Ève Destantius-Anthony. Petit in-16, IX-69 p. avec vign. et pl. Lyon, impr. Waltener et C^e^. Prix : 1 fr. 50.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective Architecture, etc.

Méthode et cours de dessin pour les écoles et pensionnats, par F. Colomb, ancien inspecteur de l'enseignement primaire. Troisième division. Premier et deuxième cahiers. In-8°. Premier cahier : Exercices de tracé élémentaire, dessin à main levée, lignes et figures simples, 16 p. avec figures ; deuxième cahier : Exercices de tracé élémentaire, dessin à main levée, figures simples appliquées, 16 p. avec fig. Paris. libr. Gedalge.

Enseignement primaire du dessin à l'usage des écoles primaires (cours élémentaire et une partie du cours moyen) et des lycées et collèges (classe préparatoire, huitième et une partie de la septième), par L. Charvet et J. Pillet, inspecteurs de l'enseignement du dessin. Livre du maître. Première partie. (Programmes officiels.) In-18 jésus, XII-239 p. avec 170 fig. Paris, libr. Delagrave.

Cours de dessin des écoles primaires, enseignement gradué concordant avec les articles des nouveaux programmes officiels, par L. d'Henriet. Dessin linéaire, dessin d'ornement, dessin d'imitation. Cours élémentaire. Livre du maître. In-12, 199 p. avec 257 fig. Paris, libr. Hachette et C^e^.

Cours rationnel de dessin à l'usage des écoles élémentaires, par L. d'Henriet. Dessin linéaire. Ouvrage contenant 351 grav. et un album de 48 modèles lithographiés. Tracés géométriques, représentation des corps, perspective cavalière, etc. Texte. Deuxième partie. Grand in-8° à 2 col., 169 p. Paris, libr. Hachette et C^e^. 8 fr. avec l'album.

Cours de dessin des écoles primaires, enseignement gradué concordant avec les articles des nouveaux programmes officiels, par L. d'Henriet. Cours élémentaire. Cahier de l'élève. N° 3. Dessin d'imitation. In-8° à 2 col., 16 p. avec fig. Paris, libr. Hachette et C^e^.

Manuel de dessin linéaire à l'usage des écoles primaires. Cours élémentaire et cours moyen, par F. Le Mercier, directeur de l'école communale de Saint-Brieuc. In-12, 48 p. avec 163 fig. Saint-Brieuc, impr. Guyon-le-Pouliquen.

Cours élémentaire de dessin linéaire et d'arpentage, par A. Boyer. 17^e^ *édition*. In-12, 95 p. et 70 pl. Paris, libr. Boyer et C^e^.

Le Dessin dans l'enseignement primaire, conférence faite le 6 avril 1882, dans la séance d'ouverture de la session normale pour la préparation des candidats au certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin, par M. Jules Pillet, inspecteur de l'enseignement du dessin. In-18 jésus, 72 p. Paris, libr. Delagrave.

Extrait de la *Revue pédagogique*. — Bibliothèque pédagogique.

Organisation et direction d'une classe de dessin ; section normale pour la préparation des candidats aux certificats d'aptitude à l'enseignement du dessin, conférence faite le 22 mars 1883 à l'École des beaux-arts, par M. Paul Colin, inspecteur de l'enseignement du dessin. In-18 jésus, 52 p. Paris, libr. Delagrave.

Bibliothèque pédagogique.

Le Parfait dessinateur au fusain, au charbon, à l'estompe ; procédé de l'aqua-pastel, etc. In-16, 32 p. avec vign. Paris, libr. Le Bailly.

Nouvelle méthode d'enseignement de la perspective par des projections lumineuses, suivie de l'exposé d'un programme pour l'enseignement rationnel du dessin, par A. Gobin, ingénieur en chef des ponts et chaussées. In-8°, 24 p. avec fig. Paris, libr. Delagrave.

La Perspective expérimentale, artistique, méthodique et attrayante, ou l'Orthographe des formes, science indispensable aux amateurs et artistes, aux photographes, aux peintres, sculpteurs, etc., par F. Goupil, peintre de figures, attaché aux travaux de la manufacture nationale de Sèvres. In-8°, 62 p. et pl. Paris, libr. Le Bailly.

Bibliothèque artistique

Manuels-Roret. Nouveau manuel complet de la peinture sur verre, sur porcelaine et sur émail, traitant de l'emploi des couleurs et des émaux sur le verre et sur la porcelaine, etc., par MM. Reboulleau et Magnier. *Nouvelle édition*, entièrement refondue par M. A. Romain, ancien élève de l'École polytechnique. Ouvrage accompagné d'une planche contenant 32 fig. In-8°, IV-428 p. Paris, libr. Roret. 3 fr. 50.

Encyclopédie Roret.

Fleurs et Peinture de fleurs, par Loir-Mon-

gazon. Flandre. In-8°, 30 p. Paris, libr. Gervais.

Extrait du *Correspondant* du 10 juin 1883.

Art (l') de modeler et de sculpter rendu facile, indication pratique pour le modelage en terre ou en cire, etc. In-16, 16 p. avec fig. Paris, libr. Le Bailly.

Grammaire des arts décoratifs ; Décoration intérieure de la maison, par M. Charles Blanc, de l'Académie française et de l'Académie des beaux-arts. 2e *édition*, augmentée d'une introduction sur les lois générales de l'ornement. Grand in-8°, XL-499 p. avec grav. Paris, libr. Loones.

Comment on construit une maison (histoire d'une maison), par E. Viollet-le-Duc. 2e *édition*. In-18 jésus, 328 p. avec 62 fig. Paris, libr. Hetzel et Cie. 4 fr.

Bibliothèque des professions industrielles, commerciales et agricoles.

Cours élémentaire d'archéologie religieuse, par M. l'abbé J. Mallet, professeur au petit séminaire de Séez. Mobilier. In-8°, VIII-343 p. avec fig. Paris, libr. Poussielgue frères.

Alliance des maisons d'éducation chrétienne.

Phytochromotypie, ou impression en couleur des végétaux, nouvelle méthode permettant d'obtenir avec la plus grande facilité l'image exacte et coloriée d'une plante, sur papier ou autre surface, etc., par L.-M. Cyme. In-8°, 58 p. Marseille, impr. Barlatier-Feissat père et fils.

III. — ARCHITECTURE.

Études sur l'architecture grecque, par Auguste Choisy, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Première étude : l'Arsenal du Pirée d'après le devis original des travaux. In-4°, 46 p. et 2 pl. Paris, impr. Mouillot.

Le Château de Diane de Poitiers à Anet, par P. Désiré Roussel. In-18 jésus, 198 p. et album de 5 planches. Paris, impr. et libr. Marpon et Flammarion.

Papier teinté.

Notes sur l'ancien château de Bar, par Mirouault. In-8°, 31 p. Bar-le-Duc, impr. Ve Rolin, Chuquet et Ce.

Les Bâtiments du grand Hôtel-Dieu de Beaune, notice chronologique sur leur fondation et leurs accroissements d'après les archives de cet hôpital (1443 à 1878), par M. Louis Cyrot. In-8°, 80 p. et pl. Beaune, impr. Batault.

Le Château de Châtillon d'Azergues, sa chapelle et ses seigneurs, par A. Vachez, avocat, docteur en droit. 2e *édition*, revue, corrigée et entièrement refondue. (Ornée de deux grav. et d'un plan.) In-8°, 104 p. Lyon, libr. Brun.

Le Clocher Saint-Martin, par A. Durieux. In-18, 62 p. Cambrai, impr. et libr. Renaut.

Tiré à 100 exemplaires numérotés. Titre rouge e noir. Papier vergé.

Montrognon, le château, les seigneurs, par Ambroise Tardieu, historiographe de la basse Auvergne. In-8°, 13 p. avec vignette. Guéret, impr. Richet.

Notice historique et chronologique sur les châteaux du Moulin et de Cheverny, par A. Storelli, associé correspondant de la Société des antiquaires de France. In-4°, 19 p. avec 4 eaux-fortes et fig. Paris, libr. Baschet.

Notice sur l'ancienne chapelle et l'ermitage de Notre-Dame-des-Grâces, appelé communément Saint-Ariès, à Bollène, par Paul de Faucher, de la Société française d'archéologie. In-8°, 32 p. Avignon, impr. Aubanel frères.

L'Abbaye royale de Saint-Antoine des Champs, de l'ordre de Cîteaux, étude topographique et historique, par Hippolyte Bonnardot. Avec 5 planches et 3 fac-similés. In-4°, VIII-93 p. Le Mans, impr. Monnoyer; Paris, libr. Féchoz et Letouzey. (1882.)

Titre rouge et noir.

La Démolition de l'église Saint-Nicaise de Reims (1791-1805), documents extraits des archives de Reims et de Châlons, par A. Lebourq, de l'Académie de Reims. In-8°, 90 p. Reims, libr. Renart.

Extrait du tome LXXII des *Travaux de l'Académie nationale de Reims*. Tirage à part : 100 exemplaires dont 12 sur papier vergé.

Vandales (les) au Mont-Saint-Michel, cri d'alarme poussé par un architecte. In-8°, 16 p. Paris, impr. Lahure.

L'Ancienne chapelle de Saint-Omer dans l'église de Notre-Dame de Saint-Omer et le chanoine Guilluy, par M. Pagard d'Hermansart, secrétaire-archiviste de la Société des antiquaires de la Morinie. In-8°, 16 p. Saint-Omer, impr. d'Homont.

L'Église de Saint-Paul-lez-Dax et son abside romane, par M. E. Dufourcet, vice-président de la Société de Borda. In-8°, 22 p. et pl. Dax, impr. Justère.

Château de Sully-sur-Loire, notice historique et descriptive, projet de restauration, par

Gaston Aubry, architecte. In-8°, 16 p. Paris, impr. Delalain frères.

Papier vergé.

Notice historique et chronologique sur les châteaux de Talcy et de Diziers, par A. Storelli, associé correspondant de la Société des antiquaires de France. In-4°, 19 p. avec 4 pl. à l'eau-forte et vign. Paris, libr. Baschet.

IV. — SCULPTURE.

Discours prononcés à l'inauguration de la statue d'Auber, à Caen (Calvados), le 10 juin 1883, par MM. le vicomte H. Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts; Ambroise Thomas, de l'Académie des beaux-arts, directeur du Conservatoire national de musique; Émile Perrin, de l'Institut, administrateur général du Théâtre-Français, et Charles Garnier, de l'Institut. In-4°, 17 p. Paris, impr. Firmin-Didot et C^e^.

Institut de France.

Inauguration du buste de Delpech dans la faculté de médecine de Montpellier, le 23 novembre 1882. In-8°, 19 p. Montpellier, libr. Coulet.

Compte rendu de la cérémonie d'inauguration de la statue de Fermat à Beaumont-de-Lomagne, par M. le chanoine Pottier, président de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. In-8°, 16 p. Montauban, impr. Forestié.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.*

Inauguration du monument élevé à Boulogne-sur-Mer en l'honneur de l'égyptologue Auguste Mariette, de l'Institut, le 16 juillet 1882. Grand concours musical à cette occasion; Conférence de M. Ernest Desjardins sur Mariette; Documents divers. In-8°, 151 p. Boulogne-sur-Mer, impr. Simonnaire et C^e^.

Discours prononcé par M. Alfred Rambaud, délégué du ministre de l'instruction publique, à l'inauguration de la statue d'Edgar Quinet, à Bourg, le 14 mai 1883. In-8°, 12 p. Paris, Impr. nationale.

Extrait du *Bulletin administratif du Ministère de l'instruction publique* du 26 mai 1883.

Inauguration de la statue d'Edgar Quinet à Bourg, le 14 mai 1883. In-8°, 108 p. et grav. Bourg, impr. Authier et Barbier.

Papier vergé.

Histoire de Job à la cathédrale de Reims, interprétation d'un groupe de statues au portail nord, par M. l'abbé Tourneur, vicaire général. In-8°, 33 p. Reims, impr. Monce.

Les Bas-reliefs de la Selle, canton de Rugles (Eure), par Adolphe de Bouclon. In-8°, 17 p. Evreux, impr. de l'Eure.

Quelques monuments de la sculpture funéraire des xv^e^ et xvi^e^ siècles, par Louis Courajod. Dessins par Ludovic Letrône. In-8°, 32 p. avec pl. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Procès-verbaux de la Société nationale des antiquaires de France,* février et mai 1882. Papier vergé.

La Statue de Robert Malatesta, autrefois à Saint-Pierre de Rome, aujourd'hui au musée du Louvre; par Louis Courajod. Dessin par Ludovic Letrône. In-8°, 16 p. Paris, libr. Champion.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* (mars 1883).

Une édition avec variantes des bas-reliefs de bronze de l'armoire de Saint-Pierre aux Liens, au musée du Louvre et au South-Kensington Museum; par Louis Courajod. Dessins par Ludovic Letrône. In-8°, 16 p. avec 6 vign. Paris, libr. Champion.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* (février 1883).

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Trésor (le) artistique de la France (musée national du Louvre, galerie d'Apollon). Publié sous la direction de M. Paul Dalloz, directeur du *Moniteur universel*, avec la collaboration, pour le texte, de MM. P. de Saint-Victor, Max. Du Camp, Berger, Lafenestre, Garnier, Falize fils, Louvrier de Lajolais, Muntz, etc. 1^re^ série. T. II. Grand in-f°, 143 p. et 16 pl. dont 15 en photochromie et 1 en photoglyptie, exécutées sous la direction et par les procédés brevetés de M. Léon Vidal, dans les ateliers photochromiques du *Moniteur universel.* Paris, impr. et libr. du *Moniteur universel.*

La Bibliothèque et le Musée Carnavalet, allocution prononcée à la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, le 8 mai 1883, par M. Jules Cousin, président. In-8°, 7 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Papier vergé.

Catalogue des sculptures appartenant aux divers centres d'art et aux diverses époques, exposées dans les galeries du Trocadéro (musée de sculpture comparée, moulages).

In-8°, XXII-72 p. Paris, impr. Chaix; au palais du Trocadéro.

Description du musée d'artillerie (salle des armures, salle des costumes de guerre, musée ethnographique, salle d'artillerie, etc.), transféré à l'hôtel des Invalides. In-8°, 16 p. Paris, impr. Noblet.

Catalogue-almanach du musée Grévin (1883.) In-8°, 36 p. Paris, impr. Chaix.

Le Portrait de sainte Catherine de Sienne de la collection Timbal au musée du Louvre; par Louis Courajod. Dessins par Ludovic Letrône. In-8°, 20 p. avec 2 portraits. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. XLIII. Papier vergé.

Musée d'antiquités d'Angers : Saint Jean : Toussaint; Notice à l'appui de la 2e édition de l'Inventaire raisonné, 1841-1842; par M. Victor Godard-Faultrier, directeur-conservateur. In-8°, 39 p. Angers, impr. et libr. Germain et Grassin.

Extrait de la *Revue de l'Anjou*.

Notice descriptive et historique des objets d'art, sculpture, peinture, gravure, céramique et objets divers composant la collection donnée au musée Saint-Jean, par Auguste Giffard, de la commission municipale des musées Saint-Jean et de peinture. In-12, 86 p. Angers, impr. Lachèse et Dolbeau.

Dons faits au muséum Calvet pendant les années 1876 à 1880. In-8°, 86 p. Avignon, impr. et libr. Seguin frères.

Catalogue du musée de Cahors, rédigé par la commission d'organisation du musée. In-8°, 143 p. Cahors, impr. Laytou, au Musée. 50 cent.

Catalogue du musée Guimet. Première partie : Inde, Chine et Japon, précédée d'un aperçu sur les religions de l'extrême Orient, et suivie d'un index alphabétique des noms des divinités et des principaux termes techniques; par L. de Milloué, directeur du musée. *Nouvelle édition.* In-18 jésus, LXVIII-323 p. et pl. Lyon, impr. Pitrat aîné.

Annales du musée Guimet. T. V. In-4°, XIII-579, p. Paris, libr. Leroux.

Explication des ouvrages de peinture, dessin, sculpture, architecture, gravure, photographie, exposés au musée-bibliothèque de Grenoble, le 1er août 1883. (14e exposition.) In-12, 111 p. Grenoble, impr. Allier père et fils. 50 cent.

Tableaux, dessins, statues et bas-reliefs du musée de Nancy. Petit in-8°, 220 p. Nancy, impr. Berger-Levrault et Ce. 1 fr.

Le Musée d'antiquités et le Musée céramique de Rouen, trente eaux-fortes avec texte et frontispice, par M. Jules Adeline. Livraisons 2 à 15. (Fin.) In-4°, 20 p. et 27 pl. Rouen, libr. Augé.

Cet ouvrage, tiré à 125 exemplaires numérotés, a été publié en 15 livraisons à 3 fr. chacune. Les 25 premiers exemplaires contiennent deux suites d'épreuves, l'une sur papier de Chine, avant la lettre, l'autre sur papier de Hollande, à 5 fr. la livraison.

Le Salon de 1882, par V. Huault-Dupuy. In-8°, 35 p. Angers, impr. Lachèse et Dolbeau.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 1er mai 1883. In-12, CXXX-478 p. Paris, impr. Bernard et Ce. 1 fr.

Livret illustré du Salon, contenant environ 300 reproductions d'après les dessins originaux des artistes, supplément au Catalogue illustré du Salon, publié sous la direction de F.-G. Dumas. 1883. (1re année.) In-8°. CLXXXIV p. Paris, libr. Baschet. 2 fr. 50.

Catalogue illustré du Salon, contenant environ 300 reproductions d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F.-G. Dumas. 1883. (5e année.) In-8°, LXXVII-256 p. Paris, libr. Baschet. 3 fr. 50.

Paris-Salon (1883), par Louis Énault. 1er vol. (5e de la collection). In-8°, XX-80 p. et 40 grav. en phototypie. 2e vol. (6e de la collection.) In-8°, XVI-80 p. et 40 grav. en phototypie. Paris, impr. et libr. Bernard et Ce. 5 fr.

Une cigale au Salon de 1883, par Emmanuel Ducros. Avec nombreux dessins en fac-similé d'après les principales toiles exposées, 2 gravures hors texte, fleurons et culs-de-lampe, etc., par MM. Baudouin, Ferdinandus, Lion et Maurou. (3e année.) 1er *mille*. In-8°, 160 pages. Paris, libr. Baschet. 3 fr. 50.

Voir, dans la *Chronique* du 23 juin 1883, un article non signé.

Artésiens (les) au Salon de 1883. (5e année.) In-16, 23 p. Arras, impr. Sueur-Charruey.

Papier vergé.

Comic-Salon, par H. de Sta. 1883. (2e année.) In-8°, 32 p. avec croquis. Paris, libr. Vanier. 1 fr.

Ramollot au Salon; par Charles Leroy. Eau-forte de Félix Régamey. In-8°, 13 p. Paris, impr. et libr. Marpon et Flammarion. 1 fr.

Le Salon de 1883, publié dans la *Gazette du dimanche;* par C. de Beaulieu. In-8°, 23 p. Bar-le-Duc, impr. Philipona et C^e^, Paris, libr. Bloud et Barral.

Catalogue officiel des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées, le 15 septembre 1883. In-18 jésus, xx-348 p. Paris, impr. Motteroz. 1 fr.

Papier vergé.

Salon des Arts décoratifs, par F.-Constant Bernard, de la Société centrale des architectes. Rapport lu au Congrès annuel des architectes de France, 11^e^ session (1883). In-8°, 14 p. Paris, impr. et libr. Chaix.

Extrait du *Bulletin de la Société centrale des architectes.*

Rapport sur le deuxième groupe : Tapisseries, tissus, broderies et dentelles, de la septième exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs en 1882; par E. Didron. In-4°, 32 p. Paris, impr. Quantin.

Catalogue de l'exposition de portraits du siècle (1783-1883) ouverte au profit de l'œuvre de la Société philanthropique, à l'École des beaux-arts, le 25 avril 1883. In-16, 80 p. Paris, Impr. réunies, 17, rue d'Orléans-Saint-Honoré. 1 fr.

Les Portraits du siècle, par M. le vicomte Eugène-Melchior de Vogüé. In-8°, 31 p. Paris, libr. C. Lévy. 1 fr.

Extrait de la *Revue des Deux Mondes*, livraison du 15 mai 1883.

Catalogue des tableaux de la très remarquable exposition de peintures, 350, rue Saint-Honoré, ouverte de onze heures à six heures. In-18 jésus, 26 p. Paris, impr. Boudet. 1 fr.

Exposition de peinture. Cent chefs-d'œuvre des collections parisiennes. Ouverture le 12 juin 1883. In-8°, 136 p. Paris, impr. Pillet et Dumoulin.

La vente Hamilton, par Paul Eudel, avec 27 dessins hors texte. 80 p. Paris, libr. Charpentier.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 7 juillet 1883, un article non signé.

Catalogue de l'exposition des beaux-arts de la ville de Caen. (Concours régional de 1883.) In-12, x-107 p. Caen, impr. et libr. Le Blanc-Hardel. 75 cent.

Catalogue des ouvrages exposés dans la salle des états de Bourgogne par la Société des amis des arts de la Côte-d'Or. Troisième exposition des beaux-arts. (1^er^ juin-15 juillet 1883.) In-16, 71 p. Dijon, impr. Darantière. 50 cent.

Catalogue illustré de l'exposition de peinture, gravure, médailles et faïences de la Société académique de Laon. In-4°, xv-109 p. et 10 photographies de MM. Dollé. Laon, impr. Cortillot. 2 fr.

Tiré à 300 exemplaires numérotés sur vélin.

Catalogue de la première exposition de la Société régionale des amis des arts du Raincy, ouverte du 13 juillet au 15 août, dans la grande salle du Casino. In-18, 34 p. Paris, impr. et libr. Chaix. 25 cent.

Les Artistes normands au salon rouennais de 1880, par Jules Hédou. Rapport sur le prix Bouctot, lu à la séance solennelle de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, le 4 août 1881. In-8°, 24 p. et portrait. Rouen, libr. Augé.

Titre rouge et noir. Papier vergé.

Catalogue de la 25^e^ exposition de la Société des amis des arts du département de la Somme. (1883.) In-18, 100 p. Amiens, impr. Delattre-Lenoël.

Catalogue illustré officiel de la section des beaux-arts de l'exposition universelle d'Amsterdam (1883), contenant environ 200 reproductions d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F.-G. Dumas. In-8°, III-124 p. et grav. Paris, libr. Baschet; Nilsson. 3 fr. 50.

Collection F.-G. Dumas, n° 10.

Catalogue de l'exposition spéciale de la ville de Paris et du département de la Seine à l'exposition internationale d'Amsterdam, en 1883. In-8°, 183 p. Paris, impr. et libr. Chaix.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

La Gravure en Italie avant Marc-Antoine (1452-1505), par le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque nationale. In-4°, 291 p. avec 106 grav. dont 5 hors texte. Paris, impr. et libr. Rouam. 25 fr.

Bibliothèque internationale de l'art.

Inventaire de la collection d'estampes, relatives à l'histoire de France, léguée en 1863 à la Bibliothèque nationale par M. Michel Hennin, rédigé par M. Georges Duplessis, conservateur sous-directeur adjoint du département des estampes à la Bibliothèque nationale. T. I^er^ : première partie, p. 1 à 225; deuxième partie, VIII p. et p. 225 à 479. T. II : première partie, p. 1 à 224; deuxième

partie, p. 225 à 464. Paris, libr. Picard. Chaque partie, 6 fr.

Catalogue d'une très jolie collection de portraits pour illustration, par les plus célèbres graveurs modernes, superbes épreuves d'artistes avant la lettre, sur chine et sur blanc, du cabinet de M. le comte A***, dont la vente a eu lieu les 30 et 31 mai 1883. In-8°, 44 p. Paris, impr. Ve Renou, Maulde et Cock; Vignères.

541 numéros.

Catalogue de dessins anciens et modernes, gouaches du XVIIIe siècle, aquarelles par Aubry, Baudouin, Boucher, Caresme, Cochin, Eisen, Fragonard, Greuze, Vanloo, Watteau, etc., estampes anciennes, suites de vignettes, livres à figures, faisant partie de la collection de feu M. le docteur G***, dont la vente a eu lieu les 15, 16 et 17 mai 1883. In-8°, 80 p. Paris, impr. Ve Renou, Maulde et Cock; Dupont aîné.

649 numéros.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes Monographies provinciales.

Œuvres d'A. de Longpérier, membre de l'Institut, réunies et mises en ordre par G. Schlumberger, de la Société des antiquaires de France. T. II. Antiquités grecques, romaines et gauloises. Première partie. (1838-1861.) In-8°, XXXI-537 p. avec grav. et 11 pl. hors texte. Paris, libr. Leroux. 20 fr.

Cette publication comprendra trois volumes.

Œuvres choisies d'A. Letronne, de l'Institut, assemblées, mises en ordre et augmentées d'un index par E. Fagnan. Première série : Égypte ancienne. T. Ier et II. 2 vol. in-8°. T. I, XXIV-520 p. et portrait inédit, par P. Delaroche; t. II, 603 p. 2e série : Géographie et cosmographie. 2 vol. in-8°. T. Ier, VI-536 p. et plan.; t. II, 570 p. et 4 pl. Paris, libr. Leroux.

Les quatre volumes, 50 fr.

Notes archéologiques, par Paul Baudry. In-8°, 20 p. Rouen, impr. Cagniard.

Extrait du *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*.

Les Pierres gravées de la haute Asie; Recherches sur la glyptique orientale, par M. Joachim Menant. Première partie : Cylindres de la Chaldée. Grand in-8°, VII-263 p. avec 167 fig. et 6 pl. hors texte. Paris, libr. Maisonneuve et Ce.

Titre rouge et noir. Papier vergé teinté.

L'Antiquité pittoresque. I. Les Origines du monde, paysages d'Orient, premiers agissements, histoire, culte, arts primitifs, monuments des trois races du globe, jaune, blanche et noire, etc.; par Alfred Driou-Grand in-4°, 336 p. Limoges, impr. et libr. E. Ardant et Ce.

Livre (le) des morts des anciens Égyptiens. Traduction complète d'après le papyrus de Turin et les manuscrits du Louvre, accompagnée de notes et suivie d'un index alphabétique, par Paul Pierret, conservateur du musée égyptien du Louvre. In-18, IX-665 p. Paris, libr. Leroux. 10 fr.

Bibliothèque orientale elzévirienne.

Pompéi et Herculanum, découverte et description de ces deux villes romaines, par E. Du Chatenet. In-12, 120 p. Limoges, impr. et libr. E. Ardant et Ce.

Les Monuments mégalithiques, par Jean Laumonier. In-8°, 16 p. Poitiers, impr. Tolmer et Ce.

Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 3e trimestre 1882.

Inventaire des monuments mégalithiques du département d'Ille-et-Vilaine, par P. Bézier, inspecteur primaire. In-8°, XXI-280 p., 30 pl. et carte. Rennes, libr. Caillière.

Découvertes archéologiques, par V. Godard-Faultrier. In-8°, 15 p. et 3 pl. Angers, impr. Lachèse et Dolbeau.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, 1882.

Deuxième rapport adressé à l'Académie des inscriptions et belles-lettres sur l'inscription de Sidi Amor Djedidi (colonia Zamensis), par M. Charles Tissot, de l'Institut. In-8°, 10 p. et pl. Paris, Impr. nationale.

Extrait des *Archives des missions scientifiques et littéraires*, 3e série, t. X.

L'Inscription sanscrite de Han Chey, par M. Auguste Barth. In-8°, 15 p. et pl. Paris, libr. Leroux.

Extrait du *Journal asiatique*.

Mémoire sur l'inscription de Coptos relative à la route du Nil à la mer Rouge (envoi de M. Maspero), par M. E. Desjardins. In-8°, 16 p. Paris, Impr. nationale.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*.

Rapports sur une inscription romaine découverte près d'Aflou et sur un bas-relief antique découvert à Chalon-sur-Saône, par M. Héron de Villefosse, du comité des tra-

vaux historiques et scientifiques. In-8°, 10 p. et pl. Paris, Impr. nationale.

Extrait du *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques;* archéologie.

Note sur la date probable de l'inscription romaine de Hasparren, par Henry Poydenot. (Congrès scientifique de Dax, mai 1882). In-8°, 15 p. et pl. Dax, impr. Justère.

Inscriptions gallo-romaines découvertes dans le département des Landes, par M. Émile Taillebois, archiviste de la Société de Borda. In-8°, 24 p. et pl. Dax, impr. Justère.

Extrait des *Mémoires du Congrès scientifique de Dax.*

Encore les inscriptions latines de l'exposition des fouilles d'Utique, par H. Thédenat. In-8°, 15 p. Vienne, impr. et libr. Savigné.

Extrait du *Bulletin épigraphique de la Gaule,* juillet-août 1882.

Inscriptions de la France du v^e^ au xviii^e^ siècle, recueillies et publiées par F. de Guilhermy et R. de Lasteyrie, membres du comité des travaux historiques et des sociétés savantes. T. V : Ancien diocèse de Paris. In-4° vi-619 pages avec fig. et 5 pl. hors texte. Paris, Impr. nationale.

Collection de documents inédits sur l'histoire de France, publiés par les soins du ministre de l'instruction publique.

Des monogrammes E $\frac{T}{S}$ et E ⋮ ✠ inscrits sur le champ de certains deniers capétiens, par Louis Blancard. In-8°, 5 p. et pl. Marseille, impr. Barlatier-Feissat père et fils.

Les Lapidaires français du moyen âge, des xii^e^, xiii^e^ et xiv^e^ siècles, réunis, classés et publiés, accompagnés de préfaces, de tables et d'un glossaire, par Léopold Pannier, ancien élève de l'École des chartes et de l'École des hautes études. Avec une notice préliminaire par Gaston Pâris. In-8°, xi-347 p. Paris, libr. Vieweg.

Bibliothèque de l'Ecole des hautes études.

Note sur un fragment inédit de table iliaque du cabinet de M. Thierry, par M. O. Rayet, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 7 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Papier vergé.—Extrait des *Mémoires de la Société,* etc., t. XLIII.

La Monnaie morlane au nom de Centulle, à propos de la découverte de 707 deniers et oboles faite à Pessan (Gers), par M. Émile Taillebois, archiviste de la Société de Borda. In-8°, 19 p. Dax, impr. Justère.

Extrait du *Bulletin de la Société de Borda.*

Obélisque (l') de Louqsor et les découvertes de Champollion. Édition revue par E. Du Chatenet. In-12, 120 p. Limoges, impr. et libr. E. Ardant et C^e^.

Un Mercure assis, par L. Roubet. In-8°, 4 p. Nevers, impr. Vallière.

Découverte d'une statue de Bacchus dans la rue des Fossés-Saint-Jacques, notice par l'abbé Eugène Bernard, docteur ès lettres et en théologie, vice-doyen de Sainte-Geneviève. In-8°, 39 p. et héliogravure. Paris, impr. De Soye et fils. 2 fr.

La Croix à double croisillon, par M^gr^ X. Barbier de Montault, de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. In-8°, 84 p. et pl. Montauban, impr. Forestié.

Extrait du *Bulletin de la Société,* etc.

Les Croix couvertes, mémoire présenté au congrès archéologique d'Avignon, par Gustave Bayle. In-8°, 36 p. Avignon, impr. Aubanel frères.

Le Tombeau de Raymond de Beaufort, par L. Duhamel, archiviste du département de Vaucluse. In-8°, 16 p. Paris, libr. Champion.

Un cartulaire et divers actes des Alaman, des de Lautrec et des de Lévis, seigneurs de Castelnau-de-Bonafous, Villeneuve-sur-Vère, Labastide-de-Lévis, etc., xiii^e^ et xiv^e^ siècles, publiés par Edmond Cabié et L. Mazens, notaire, correspondants de la Société archéologique du midi de la France. In-8°, lxxviii-235 p. avec 9 pl. de fac-similés paléographiques et armoiries. Paris, libr. Picard.

Album de la collection Caranda; Fouilles d'Armentières (Aisne), 1881; par G. Millescamps. In-8°, 11 p. Paris, impr. Hennuyer.

Extrait des *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris,* séance du 1^er^ février 1883.

Album Caranda. Sépultures d'Armentières, suite des fouilles. 2^e^ année (1882). Explication des planches; Extraits du Journal des fouilles. In-4°, 31 p. avec grav. Saint-Quentin, impr. Poette.

Notice sur les antiquités de Belcodène (ancien Castrum de Bolcodenis, Bouches-du-Rhône), par M. l'abbé J.-J.-L. Bargès, professeur d'hébreu à la Sorbonne. In-4°, 82 p. avec fig. et 14 pl. Paris, libr. Leroux.

Tiré à 100 exemplaires, dont 50 dans le commerce.

Recherches épigraphiques. Le Mausolée de Catherine de Chivré; l'Enfeu des Gaultier de Brullon; par André Joubert. Avec 5 dessins de M. Tancrède Abraham. In-8°, 45 p. Laval, impr. Moreau.

Extrait des *Procès-verbaux et documents de la Commission historique et archéologique de la Mayenne,* t. II, 1880-1881. Titre rouge et noir.

Destruction de la Chartreuse de Castres, en l'an 1567, mise en lumière (récit succinct)

par dom Chatard, frère chartreux. Publiée par les soins d'Ed. Clavel, publiciste. In-8°, 30 p. Castres, impr. et libr. Abeilhou. 2 fr.

Tiré à 125 exemplaires numérotés. Titre rouge et noir.

Exploration archéologique du département de la Charente, par A. F. Lièvre, président de la Société historique et archéologique de la Charente. II. Canton de Mansle. In-8°, p. 129 à 207, et 11 planches dont 1 carte. Angoulême, libr. Goumard.

La première partie de cet ouvrage a paru en 1881.

Deux sépultures néolithiques près de Fouqueure (Charente), rapport présenté à la Société archéologique et historique de la Charente au nom de la commission des fouilles; par G. Chauvet, notaire à Ruffec. In-8°, 12 p. et 2 pl. Angoulême, libr. Goumard.

Extrait du *Bulletin de la Société*, etc., année 1881. Tiré à 150 exemplaires.

Découverte d'un canal renfermant des poteries et autres objets gallo-romains, à Clermont-Ferrand; par M. l'abbé P.-F. Guélon, membre correspondant de l'Académie de Clermont-Ferrand. In-8°, 6 p. Clermont-Ferrand, impr. Thibaud.

Anneau d'investiture pour la souveraineté de la Corse, donné en 1453 à Saint-Georges de Gênes, conservé au musée de Besançon et interprété par M. Aug. Castan, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 12 p. avec fig. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Papier vergé. — Extrait des *Mémoires de la Société*, etc., t. XLIII.

Étude historique sur la croix d'affranchissement de Frouard (XIII^e siècle), par M. Léon Germain, de la Société d'archéologie lorraine. In-8°, 47 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Lettre au sujet de deux inscriptions lyonnaises du musée de Lyon, par Aimé Vingtrinier. In-8°, 14 p. Lyon, impr. Waltener et C^e.

Extrait du *Lyon-Revue*.

Antiquités gauloises découvertes dans le département de la Haute-Marne, par E. Flouest, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 28 p. avec fig. et pl. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société*, etc., t. XLIII. Papier vergé.

L'Abbaye de Maubuisson (Notre-Dame-la Royale), histoire et cartulaire, publiés d'après des documents entièrement inédits, par A. Dutilleux, chef de division à la préfecture de Seine-et-Oise, et J. Depoin, secrétaire général de la Société historique du Vexin. Deuxième partie : les Bâtiments, l'Église et les Tombeaux. (1236-1789.) In-4°, p. 81 à 146. Pontoise, impr. Pâris.

Titre rouge et noir. Papier vergé. — Documents édités par la Société historique du Vexin.

Les Seigneurs de Mayenne et le Cartulaire de Savigny; par A. de Martonne, secrétaire adjoint de la Commission historique et archéologique de la Mayenne. In-8°, 24 p. Paris, libr. Prévot.

Extrait du *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*. — Tiré à 50 exemplaires numérotés.

Les Fossés et les Portes de la ville de Montauban, par M. Ém. Forestié neveu, membre de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. In-8°, 16 p. Montauban, impr. Forestié.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*.

Monuments funéraires de l'église paroissiale de Montmédy, par Léon Germain. In-8°, 17 p. Paris, à la libr. de la Société bibliographique.

Extrait de la *Revue d'histoire nobiliaire et d'archéologie héraldique*.

Étude archéologique sur l'église de Notre-Dame-du-Port (Auvergne); par ***, de l'Académie de Clermont. In-8°, VII-99 p. et pl. Clermont-Ferrand, impr. et libr. Thibaud.

Inventaire du trésor de l'église du Saint-Sépulcre de Paris, publié par Émile Molinier. In-8°, 52 pag. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait du tome IX des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*. Papier vergé.

Notes présentées en l'année 1880 à la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure, par M. Brianchon. In-8°, 45 p. Rouen, impr. Cagniard.

Papier vergé.

Notes présentées en l'année 1881 à la commission des antiquités de la Seine-Inférieure, par M. Brianchon. In-8°, 37 p. Rouen, impr. Cagniard.

Papier vergé.

Les Souterrains de Sailly-lez-Cambrai, par A. Durieux. Petit in-18, 28 p. et pl. Cambrai, impr. et libr. Renaut.

Il a été tiré de cette édition 30 exemplaires numérotés. Papier vergé.

Notice sur la cloche de l'église de Saint-Denis et sur la bancloque de Saint-Omer; M. l'abbé O. Bled, de la Société des antiquaires de la Morinie. In-8°, 50 p. Saint-Omer, impr. D'Homont.

La Crypte de l'église de Saint-Geosmes, par H. Brocard. In-8°, 12 p. Langres, impr. et libr. Dangien.

Extrait du *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres.*

Les Fouilles de Sanxay (Vienne) ; documents inédits, suivis de la biographie du R. P. de La Croix, de la Compagnie de Jésus, publiés par Léon Dumuys, membre de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. In-12, 30 p. Orléans, impr. Colas.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 19 mai 1883, un article non signé.

Les Tombes et les Inscriptions de l'église abbatiale de Theuley (Haute-Saône), publiées et annotées par Jules Gautier, archiviste du Doubs. In-8°, 50 p. et 6 pl. Vesoul, impr. Suchaux.

Extrait du *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Haute-Saône,* année 1882.

Explorations du Mané Roullarde, près de la Trinité-sur-Mer (Morbihan) ; par feu James Miln, vice-président de la Société polymatique du Morbihan. Publiées par l'abbé Luco, de la même Société, avec plan des monuments et pl. d'objets. In-8°, 10 p. Vannes, impr. Galles.

Découverte d'un puits funéraire, commune de Vern, arrondissement de Segré (Maine-et-Loire) ; Lettre de M. Théodore Pavie à ce sujet, suivie d'une note par M. Godard-Faultrier. In-8°, 12 p. et pl. Angers, impr. Lachèse et Dolbeau.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers,* 1882.

Notes sur le trésor de Vinzier par, M. A. Duplan, ancien magistrat. In-8°, 12 p. Chambéry, impr. Chatelain.

Les Archives, la Bibliothèque et le Trésor de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem à Malte ; par J. Delaville Le Roulx, de l'école française de Rome. In-8°, 291 p. Paris, libr. Thorin.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 32e fascicule.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Recherches sur la numismatique de la Novempopulanie depuis les premiers temps jusqu'à nos jours ; par M. Émile Taillebois, archiviste de la Société de Borda. In-8°, 56 p. Dax, impr. Justère.

Extrait des *Mémoires du Congrès scientifique de Dax.*

Note sur l'atelier monétaire de Lyon à l'époque de la réforme de Dioclétien, à propos d'une trouvaille faite à Lancié en 1880 ; par Émile Lépaulle, correspondant de la Société française de numismatique et d'archéologie. In-4°, 25 p. et pl. Lyon, impr. Perrin.

Papier vergé.

Les Monnaies lorraines, par le comte E. de Riocour. In-8°, 108 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1883.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

La Barbotine ou gouache vitrifiable, ouvrage donnant des notions théoriques et pratiques sur la nature et la préparation des terres, le choix, le mélange et l'application des couleurs, le modelage et la cuisson, etc. ; par J. Lamboursain, peintre céramiste et professeur. In-16, 32 p. avec fig. Paris, lib. Le Bailly.

La Céramique des constructions, briques, tuiles, carreaux, poteries, carrelages céramiques, faïences décoratives, par Julien Foy, chef de section aux chemins de fer de l'Ouest. Grand in-8°, VIII-264 p. et 12 pl. Paris, libr. Ducher et Ce.

Extrait des *Annales industrielles.*

Les Merveilles de la céramique, ou l'Art de façonner et décorer les vases de terre cuite, faïence, grès et porcelaine, depuis les temps antiques jusqu'à nos jours ; par A. Jacquemart. 4e édition. Première partie : Orient. In-18 jésus, 343 p. Paris, libr. Hachette et Ce. 2 fr. 25.

Bibliothèque des merveilles.

La Céramique polychrome à glaçures métalliques dans l'antiquité, par M. Gaston Le Breton, directeur du musée céramique de Rouen. In-8°, 45 p. Rouen, impr. Cagniard.

Titre rouge et noir.

Les majoliques italiennes en Italie par Émile Molinier. In-8° de 117 p. Paris, A. Picard.

Voir, dans la *Chronique* du 19 mai 1883, un article signé A. D.

Histoire des faïenceries roanno-lyonnaises, par M. le docteur Noëlas, de la Société de la Diana. Illustrée de 60 pl. gravées par l'auteur. In-8°, XII-296 p. Roanne, libr. Raynal.

Tiré à 300 exemplaires sur papier vergé.

Les Poteries estampillées dans l'ancienne Séquanie, par Alfred Vaissier, conservateur-adjoint du Musée des antiquités de Besançon. In-8°, 44 p. Besançon, impr. Dodivers et C^e^.

Inventaire de Marie-Josèphe de Saxe, dauphine de France (1731-1767), par Germain Bapst. Petit in-4°, 283 p. et portrait. Paris, impr. Lahure.

Papier vergé.

Les Broderies de la reine Mathilde, épouse de Guillaume le Conquérant, par M^lle^ E. Chuppin de Germigny. In-16, 236 p. Caen, impr. de *l'Ordre et la Liberté*.

Dessins de broderies anciennes d'Italie sur toile, recueillis par M. Frieda Lipperheide. 1^re^ et 2^e^ séries. Berlin, Franz Lipperheide.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 21 juillet 1883, un article de M. A. de Lostalot.

Note sur un drap d'or arabe du XIII^e^ siècle que possède le musée industriel de Lyon, par M. Pariset. In-8°, 7 p. Lyon, impr. Giraud.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon* (t. XXII de la classe des lettres).

Les Armes de bronze de la Bretagne (épées, dagues, poignards), par Pitre du Dréneuc de Lisle, conservateur du musée départemental d'archéologie de la Loire-Inférieure. (Septembre 1882. Congrès de l'Association bretonne.) In-8°, 13 p. et 2 pl. Saint-Brieuc, impr. et libr. Prud'homme.

Catalogue des livres précieux, manuscrits et imprimés faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (théologie, jurisprudence, sciences, arts, lettres, histoire), dont la vente a eu lieu du 11 au 16 juin 1883. In-8°, 192 p. Paris, libr. V^e^ Labitte.

530 numéros.

X.—BIOGRAPHIES.

Encyclopédie du XIX^e^ siècle, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, avec la biographie et de nombreuses gravures. Nouvelle édition de 1883. 75 vol. In-8° à 2 col., 30,741 p. Paris, libr. de l'Encyclopédie du XIX^e^ siècle ; 108, rue de Vaugirard. 450 fr.

Cette nouvelle édition est la seule qui comprenne le dernier tirage de la 4^e^ édition, ses classifications méthodique, alphabétique et analytique de l'ouvrage et les compléments parus jusqu'en 1880.

Dictionnaire Véron, ou organe de l'Institut universel des sciences, des lettres et des arts du XIX^e^ siècle (section des beaux-arts). 9^e^ annuaire. Salon de 1883 ; par Th. Véron. In-18 jésus, XIX-608 p. Paris, libr. Bazin. 8 fr. 50 cent.

La Peinture française au XIX^e^ siècle. Les Chefs d'école : Louis David, Gros, Géricault, Decamps, Ingres, Eugène Delacroix, ; par Ernest Chesneau. 3^e^ édition, revue, annotée et complétée. In-18 jésus, XXXVII-395 p. Paris, libr. Didier et C^e^.

Nos peintres dessinés par eux-mêmes, notes humoristiques et esquisses biographiques ; par A. M. de Belina. 1883. (1^re^ année). In-8°, 512 p. et portraits. Paris, impr. et libr. Bernard et C^e^. 5 fr.

Les Médailleurs de la Renaissance, par Aloïs Heiss. Léon-Baptiste Alberti, Matteo de Pasti et anonyme de Pandolphe IV Malatesta. Grand in-4°, 60 p. avec 8 phototypographies inaltérables et 100 vignettes. Paris, libr. Rothschild. 40 fr.

Papier vélin teinté. Titre rouge et noir.

Croquis artistiques et littéraires, études et souvenirs ; par James Condamin, docteur ès lettres. In-8°, VII-353 p. Paris, libr. Leroux.

Tiré à 520 exemplaires, dont 5 sur papier du Japon, à 20 fr.; 5 sur papier de Chine, à 18 fr.; 10 sur papier Whatman, à 15 fr.; 50 sur papier de Hollande, à 12 fr., et 450 sur papier teinté, à 6 fr. Titre rouge et noir.

État civil des peintres et sculpteurs de l'Académie royale ; billets d'enterrement de 1648 à 1713, publiés, d'après le registre conservé à l'École des beaux-arts, par Octave Fidière. In-8°, XI-94 p. Paris, lib. Charavay frères.

Papier vergé.

Les Artistes lorrains à l'étranger, par P. Morey, architecte. In-8°, 52 p. Nancy, impr. et libr. Berger-Levrault et C^e^ ; Paris, même maison.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, pour 1882.

Les Contemporains de Nancy pour 1883 (armée, arts, industrie, lettres, noblesse et sciences) ; par le baron Paul Digot. In-8°, 55 p. Nancy, libr. Sidot frères.

Notice nécrologique sur François Chabas, égyptologue français, par le baron Textor de Ravisi, président du premier congrès provincial des orientalistes français. In-8°, 16 p. Saint-Étienne, impr. Théolier et C^e^.

Extrait des *Annales de la Société d'agriculture, industrie, sciences, arts et belles-lettres du département de la Loire*.

Gustave Courbet et la colonne Vendôme, plaidoyer pour son ami mort, par Casta-

gnary. Paris, in-8° de 90 p. Libr. Dentu.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 7 juillet 1883, un article non signé.

Daliphard, peintre rouennais (1833-1877), par J. Hédou. In-8°, 36 p. Rouen, impr. Cagniard.

Papier vergé.

Th. Deck, par M. Gerspach. In-8° de 12 p. avec pl. Paris, impr. A. Quantin.

Tirage à part de la *Revue des Arts décoratifs.*

Guillaume Dupré, de Sissonne, statuaire et graveur de médailles, par Édouard Fleury. 2e *édition.* In-8°, 44 p. Laon, impr. Cortilliot.

Jean Goujon, par Mario Proth. In-18, 36 p. avec vign. Paris, libr. Hachette et Ce. 15 c.

Bibliothèque des écoles et des familles.

Monsieur Guillaume Grootaers, statuaire, par M. O. G. In-8°, 8 p. avec pl. et portrait. Nantes, impr. Forest et Grimaud.

Extrait de la *Revue de Bretagne et de Vendée,* janvier 1883.

Notice sur la vie et les travaux de M. Adrien de Longpérier, par M. G. Schlumberger, de la Société des antiquaires de France. In-8°, 68 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait du *Bulletin de la Société,* etc., 1882. Papier vergé.

Michel-Ange, sculpteur, par Victor Delcroix. In-12, 63 p. avec vignette. Rouen, impr. et libr. Mégard et Ce.

Bibliothèque morale de la jeunesse.

Murillo, peintre, par Victor Delcroix. In-12, 63 p. Rouen, impr. et libr. Mégard et Ce.

Bibliothèque morale de la jeunesse.

La galerie des Cerfs au palais de Fontainebleau et l'architecte Paccard, par Léon Gouvenin, architecte, inspecteur au palais de Fontainebleau. In-8°, 14 p. Fontainebleau, impr. Bourges.

Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.*

La Jeunesse de Haydn, suivi d'une notice sur Augustin Pajou, par Mme A. Gransard. 5e *édition.* In-12, 142 p. avec vignette. Lille, impr. et libr. Lefort. Paris, même maison.

Bernard Palissy : l'artiste et le savant ; réponse au discours de réception de M. Gaston Le Breton, par L. Boutillier, président de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. In-8°, 29 p. Rouen, impr. Cagniard.

Papier vergé.

Jules Quicherat, notice lue à la Société d'émulation du Doubs, le 13 mai 1882, par Auguste Castan, correspondant de l'Institut de France (Académie des inscriptions et belles-lettres). In-8°, 16 p. Besançon, impr. Dodivers.

Jules Quicherat, sa vie et ses travaux, par Robert de Lasteyrie. In-8°, 42 p. et portr. Paris, Impr. nationale.

Extrait du *Bulletin du Comité des travaux historiques,* n° 1 de 1883.

Ligier Richier et la Réforme à Saint-Mihiel, par M. Dannreuther, pasteur de l'Église réformée de Bar-le-Duc. In-8°, 23 p. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre.

Extrait du tome II, 2e série, des *Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc,* 1883.

Notice sur D. Riocreux, conservateur du musée céramique de Sèvres, par Ambroise Milet, chef de la fabrication à la manufacture de Sèvres. In-8° carré, 130 p. et portrait de Riocreux. Paris, impr. Rouam, libr. de l'Art.

Papier vélin teinté.

Salvator Rosa, peintre célèbre, par Victor Delcroix. In-12, 63 p. avec vignette. Rouen, impr. et libr. Mégard et Ce.

Bibliothèque morale de la jeunesse.

Une dynastie de peintres de marine : Antoine Roux et ses fils, par Louis Brès. In-8°, 32 p. Marseille, Libr. marseillaise. 1 fr.

On trouvera en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité,* les Notices suivantes :

Alophe, peintre, 18 août 1883.
Belly du Poisat (Alfred), peintre, 29 septembre 1883.
Bonnaire, statuaire, 11 novembre 1882.
Bonnegrace (Charles), peintre d'histoire et de portraits, 28 octobre 1882.
Breton (Louis), éditeur, 1er septembre 1883.
Bruneau (Mme), peintre, 18 août 1883.
Castellani (Alessandro), archéologue, 23 juin 1883.
Cathelineau, peintre, 6 janvier 1883.
Champmartin, peintre, 4 août 1883.
Clément de Ris (le comte L.), conservateur du Musée de Versailles, notice par M. A. de Lostalot, 14 octobre 1882.
Clésinger (Jean-Baptiste-Auguste), sculpteur, 13 janvier 1883.
Cole (Georges), peintre, 13 octobre 1883.
Cot (Pierre-Auguste), peintre, 18 août 1883.
Davillier (Charles), amateur. Notice, par M. Edm. Bonnaffé, 3 mars 1883.
Doré (Gustave), peintre et sculpteur. Notice par M. A. de Lostalot, 27 janvier 1883.
Dubufe (Louis-Édouard), peintre, 18 août 1883.
Eybel (Adolphe), peintre d'histoire allemand, 28 octobre 1882.
Felsing (Jacob), graveur allemand, 23 juin 1883.
Ferstel (Henri, baron de), architecte viennois, 21 juillet 1883.
Flotow (le baron Frédéric), compositeur, 3 février 1883.
Fouque (Octave), compositeur, 28 avril 1883.

Girardot (le baron de), archéologue, 9 juin 1883.
Gonzalès (Mme Éva Guérard, née), peintre, 12 mai 1883.
Grootaers (Guillaume), statuaire, 14 octobre 1882.
Horsin-Déon, expert en tableaux, 28 octobre 1882.
Huot, graveur en taille-douce, 24 février 1883.
Jerichau (G.-A.), sculpteur danois. Notice, par M. E. P., 1er septembre 1883.
Lalanne (Antoine), 23 juin 1883.
Lavastre (Antoine), peintre-décorateur, 4 août 1883.
Liegert (Auguste), membre de l'Académie des arts de Dusseldorf, 27 octobre 1883.
Mandel (Édouard), graveur, 28 octobre 1882.
Manet (Édouard), peintre, 5 mai 1883.
Merlet (Louis), sculpteur et graveur en médailles, 29 septembre 1883.
Nolau (Joseph-François), architecte, 21 juillet 1883.
Poirson (Maurice), peintre, 23 décembre 1882.
Pollet (Victor-Florence), aquarelliste et graveur, 16 décembre 1882, 10 février 1883.
Potémont (Martial), graveur, 27 octobre 1883.
Ripalda (le duc de), 23 juin 1883.
Salamanca (don José), collectionneur espagnol, 27 janvier 1883.
Savoye (Charles), statuaire lyonnais, 4 août 1883.
Sellier, peintre, 2 décembre 1882.
Staal (Pierre-Gustave), vignettiste, 28 octobre 1882.
Viardot (Louis), 12 mai 1883.
Wagner (Guillaume-Richard), compositeur. Notice par M. J. Weber, 17 février 1883.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

La Photographie pour tous, traité élémentaire des nouveaux procédés, par Ch. Derosne. In-8°, 106 p. et pl. en phototypie. Paris, libr. Gauthier-Villars.

La Photographie artistique, paysages, architecture, groupes et animaux, par A. Pierre Petit fils. In-18 jésus, 46 p. Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars. 1 fr. 25.
Bibliothèque photographique.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus pendant le semestre.

Réunion des sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne, du 28 au 30 mars 1883. Septième session. (Discours, procès-verbaux et rapports.) In-8°, 266 p. Paris, impr. et libr. Plon et Cie.

Annuaire de l'instruction publique et des beaux-arts pour l'année 1883, rédigé et publié par MM. Delalain, impr. de l'Université. Première partie : Administration et personnel. In-8°, viii-608 p. Paris, impr. et libr. Delalain frères. 4 fr.

Annuaire illustré des beaux-arts et catalogue illustré de l'Exposition nationale 1883. Revue artistique universelle publiée sous la direction de F.-G. Dumas. In-8° xxx-314 p., contenant 257 reproductions de tableaux et statues des diverses expositions artistiques de l'année 1883. Paris, libr. Baschet. 5 fr.
Collection F.-G. Dumas, n° 11.

Annales de la Société libre des beaux-arts et comité central des artistes. 30e volume. (Années académiques 1881-1882-1883.) In-8°, 214 p. Paris, libr. Loones.

Noir et blanc, journal des arts graphiques. (Dessin, gravure, eau-forte, lithographie, aquarelles, pastels, miniatures, faïences, etc., etc.) 1re année. N° 1. 1er août 1883. Petit in-f° à 3 col., 4 p. Paris, impr. Chérié, 5, rue de Provence. Abonnement : Paris, un an, 5 fr., payable après la réception du quatrième numéro. Un numéro, 20 cent.
Paraît le 1er et le 15 de chaque mois.

Paris illustré. N° 1. Mai 1883. (Au Salon de 1883.) Grand in-4°, 20 p., contenant 16 pages de dessins tirées en deux tons et reproduisant en fac-similé les vingt œuvres principales exposées au Salon. Paris, libr. L. Baschet. Abonnement : Paris, un an, 12 fr.; six mois, 6 fr.; trois mois, 3 fr.; départements, un an, 14 fr.; six mois, 7 fr.; trois mois, 3 fr. 50 ; union postale, un an, 16 fr.; six mois, 8 fr.; trois mois, 4 fr. Un numéro, 1 fr. Abonnement aux tirages de luxe, variant de 60 à 150 fr.
Mensuel.

Paris artistique, journal des artistes et des amateurs, paraissant le jeudi. 1re année. N° 1. 20 septembre 1883. Petit in-f° à 4 col., 4 p. Paris, impr., Denolly; 5, rue de Provence. Abonnement : France, un an, 10 fr.; six mois, 6 fr.; union postale, un an, 12 fr.; six mois, 7 fr. Un numéro, 20 cent.

Éducation (l') du peuple, journal hebdomadaire illustré, littérature ancienne et moderne, arts et sciences, actualités. 1re année. N° 1. 30 septembre 1883. In-4° à 2 col., 8 p. Paris, impr. Michels, 24, rue de la Butte-Chaumont. Abonnement annuel avec prime : Paris, 13 fr.; départements et colonies, 16 fr.; étranger, 20 fr.

Bulletin (le) des beaux-arts (France, de 1500 à nos jours). 1re année. N° 1. Avril 1883. In-4°, 16 p. avec fleurons, culs-de-lampe, lettres ornées et 1 pl. hors texte. Paris, Fabré, 41, quai des Grands-Augustins. Abonnement : Paris, un an, 20 fr.; départements, 25 fr.; union postale, 30 fr. Le numéro 1, 3 fr.
Mensuel.

Renseignement (le) artistique, bulletin des expositions et concours. 1re année. N° 1. 6 mai 1883. In-4° à 3 col., 4 p. Paris, impr.

Desgrandchamps, 3, avenue d'Orléans. Abonnement : Paris, un an, 8 fr.; départements, 9 fr.; étranger, 11 fr. Un numéro, 15 cent.

Paraît le dimanche.

Annuaire des musées cantonaux et des autres institutions cantonales patriotiques d'initiative privée. (4e année) 1883. In-8°, 243 p. Caen, impr. Le Blanc-Hardel; Lisieux, M. Goult. 3 fr.

Vie (la) provençale, littérature, mœurs et actualités locales, beaux-arts, théâtres, etc. 1re année. N° 1. 1er avril 1883. Petit in-f° à 3 col., 4 p. avec grav. et supplément. Toulon, impr. du *Var;* aux bureaux du *Petit Var*. Abonnement : Toulon, un an, 6 fr.; six mois, 3 fr.; Var et limitrophes, un an, 8 fr.; six mois, 4 fr.; intérieur et Algérie, un an, 9 fr.; six mois, 5 fr. Un numéro, 5 cent.

Paraît les jeudis et dimanches.

Annales de la Société d'émulation (agriculture, lettres et arts) de l'Ain. (16e année.) Janvier et juin 1883. In-8°, 224 p. Bourg, impr. Authier et Barbier.

Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes. T. VIII. (1882.) In-8°, 368 p. et 21 pl. dont 1 en couleur. Paris, libr. Champion.

Mémoires de l'Académie des sciences, des lettres et des arts d'Amiens. 4e série. Année 1882. In-8°, 419 p. Amiens, impr. Yvert.

Mémoires de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers (ancienne Académie d'Angers). Nouvelle période. T. XXIV (1882.) In-8°, 524 p. et pl. Angers, impr. Lachèse et Dolbeau.

Mémoires de la Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres du département de l'Aube. (T. XLVI de la collection.) T. XIX. 3e série, (1882.) In-8°, 415 p. et 3 cartes. Paris, Dumoulin.

Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers. 2e série. T. XI. (1882.) In-8°, 437 p. Béziers, impr. Granié et Malinas.

Bulletin archéologique de l'Association bretonne, publié par la classe d'archéologie. 3e série. T. II. 25e session du Congrès breton tenue à Châteaubriant en 1882. In-8°, LIX-252 p. et pl. Saint-Brieuc, impr. Prud'homme.

Exposition (l') de Caen, industrielle, commerciale, maritime, artistique, scolaire, etc., paraissant le samedi. N° 1. 26 mai 1883. Petit in-f° à 3 col., 4 p. Caen, imp. Ve Domin, 4, rue de la Monnaie.

Annales de la Société historique et archéologique de Château-Thierry. (Année 1881.) In-8°, XI-324 p. et pl. Arcis-sur-Aube, impr. Frémont.

Recueil des travaux de la Société libre d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres de l'Eure. 4e série. T. V. Années 1880 et 1881. In-8°, 261 p. Paris, lib. Martin.

Bulletin de la Société archéologique du Finistère. T. IX. (1882.) In-8°, 366 p. Quimper, impr. Jaouen.

Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais (1883). 1er trimestre. In-8°, 64 p. Fontainebleau, impr. Bourges; au siège de la Société; Paris, 55, rue du Cherche-Midi.

Bulletin et Mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine. T. XVI. (Première partie). In-8°, XLVIII-136 p. et pl. Rennes, impr. Catel et Ce.

Compte rendu des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon pendant l'année 1882, par M. A. Loir, président de la classe des sciences. In-8°, 19 p. Lyon, impr. Giraud.

Annales de la Société académique d'architecture de Lyon. T. VII. Exercice 1881-1882. Grand in-8°, LXXXVIII-197 p. et pl. Lyon, impr. Perrin.

Compte rendu des travaux de la Société académique d'architecture de Lyon pendant les années 1879-1880, lu à la séance solennelle du 13 janvier 1881, par M. C. Jamot, secrétaire. In-8°, 19 p. Lyon, impr. Perrin.

Extrait du tome VII des *Annales de la Société*.

Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de Meaux. Publications du 1er janvier au 31 décembre 1882. In-8°, 155 p. Meaux, impr. Charriou.

Mémoires de la Société des antiquaires de la Morinie. T. XVIII (1882-1883). In-8°, 508 p. Paris, Champion.

Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. T. XXI. Année 1882. In-8°, XXXII-248 p. Nantes, impr. Forest et Grimaud.

Bulletin de l'Académie de Nîmes. Année 1882. In-8°, 160 p. Nîmes, impr. Clavel-Ballivet et Ce.

Bulletin de la Société nivernaise des sciences, lettres et arts. T. Ier (11e volume de la collection). In-8°, XII-503 p. Nevers, libr. Michot; Morin-Boutillier.

Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. T. XIX. (Concours de 1880, ouvrages couronnés.) In-8°, LXII-847 p. Orléans, libr. Herluison; Paris, à la Société bibliographique.

Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest. T. IV (de la 2e série). Année 1881. In-8°, 491 p. et grav. Poitiers, libr. Druinaud.

Bulletins de la Société des antiquaires de l'Ouest. T. II (2e série). Années 1880, 1881 et 1882. In-8°, 558 p. Poitiers, libr. Druinaud.

Mémoires de la Société d'agriculture et des arts du département de Seine-et-Oise, publiés depuis le 1er janvier jusqu'au 31 décembre 1882. 3e série. T. XVI. In-8°, 277 p. Versailles, impr. Aubert.

Commission des antiquités et des arts du département de Seine-et-Oise (Commission de l'Inventaire des richesses d'art). 2e fascicule. In-8°, 123 p. Versailles, impr. Cerf et fils.

Bulletins de la Société de statistique, sciences, lettres et arts du département des Deux-Sèvres. Année 1882. In-8°, 168 p. Saint-Maixent, impr. Reversé; Niort, au siège de la Société.

Bulletin de l'Académie du Var. Nouvelle série. T. XI (1882). In-8°, 209 p. Toulon, impr. Pharisier et Ce.

Bulletin de la Société archéologique de Vervins (Aisne). La Thiérache. T. VII. In-4°, 208 p. et pl. Impr. du *Journal de Vervins*, au secrétariat de la Société.

Gazette (la) de Hollande, organe des intérêts français à l'exposition d'Amsterdam. N° 1. 18 avril 1883. In-f° à 3 col., 8 p. avec grav. Paris, impr. Paul Dupont, 9, boulevard des Italiens.

HENRY JOUIN.

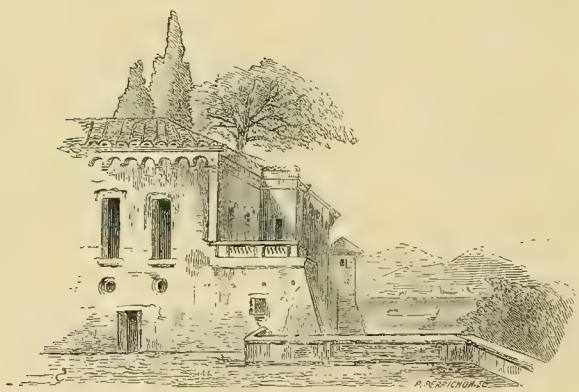


TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1883

VINGT-CINQUIÈME ANNÉE. — TOME VINGT-HUITIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages.
Charles Bigot.....	LE SALON DE 1883 : PEINTURE (2e et dernier article).....	5
Louis Courajod.....	OBSERVATIONS SUR DEUX BUSTES DU MUSÉE DE SCULPTURE DE LA RENAISSANCE, AU LOUVRE.....	24
Henry de Chennevières..	ANDREA SOLARIO.....	43
Théodore Duret.....	LES EXPOSITIONS DE LONDRES : DANTE GABRIEL ROSSETTI.....	49
Henry Jouin.....	LA SCULPTURE AU SALON DE 1883.....	59
Alfred de Lostalot.....	EXPOSITIONS DIVERSES A PARIS. I. Exposition internationale de peinture (fin). — II. Exposition de portraits du siècle.....	77
A. de Lostalot et Louis Gonse.....	BIBLIOGRAPHIE. LA COMÉDIE A LA COUR, par Adolphe Jullien; VELAZQUEZ ET MURILLO, par Charles Curtis; les VIGNETTES ROMANTIQUES, par Champfleury; la VIE ET L'ŒUVRE DE PIERRE VANEAU, par Marius Vachon.....	92

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Duranty.....	LES CURIOSITÉS DU DESSIN ANTIQUE DANS LES VASES PEINTS (4e et dernier article).....	97
Arthur Baignères.....	EXPOSITION DES « CENT CHEFS-D'ŒUVRE ».....	118

Pages.

Paul Gout..... Exploration archéologique de Saint-Émilion (2e et dernier article)..... 123
Jules Le Petit..... L'Ornementation des livres, à propos de l'Exposition rétrospective de l'Union centrale (1er article). 135
Natalis Rondot..... Les Artistes et maitres de métier étrangers ayant travaillé à Lyon..... 157
Jules Laforgue..... Le Salon de Berlin..... 170
Henry Havard..... L'Exposition d'Amsterdam, correspondance..... 182

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Louis Courajod..... Le Baron Charles Davillier et la collection laissée par lui au Louvre..... 185
Henry Havard..... Johannes Vermeer, dit Van der Meer de Delft (2e et dernier article)..... 213
Edmond Michel..... Tombeau de l'abbé de Blanchefort, dans l'église de l'ancienne abbaye de Ferrières (Loiret)..... 225
Jules Le Petit..... L'ornementation des livres, à propos de l'Exposition rétrospective de l'Union centrale en 1882 (2e et dernier article)..... 230
Ludovic Lalanne..... Journal de voyage du cavalier Bernin en France; Manuscrit inédit de M. de Chantelou (suite)..... 255

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Paul Lefort..... L'Exposition nationale de 1883 (1er article)..... 273
Eugène Plon..... Un Portrait en cire peinte de Francesco de Médicis, ouvrage de Benvenuto Cellini..... 279
Ary Renan..... Ischia, souvenirs et impressions..... 304
Alfred Darcel..... L'Exposition rétrospective d'Amsterdam..... 317
Gaston Le Breton..... Collections Spitzer : les Étoffes et les Broderies (1er article)..... 334
Henry de Chennevières. Les donations et les acquisitions du Louvre depuis 1880 : peintures et dessins (1er article)..... 346

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Paul Mantz..... Rubens (8e article)..... 361
Paul Lefort..... L'Exposition nationale de 1883 (2e article)..... 383
Colonel Duhousset..... Le Cheval dans l'art (1er article)..... 407
Gaston Le Breton..... Collections Spitzer : Les Étoffes et les Broderies (2e et dernier article)..... 424

Pages.

Henry Havard..... L'Exposition d'Amsterdam..... 439

Louis Gonse..... Bibliographie : La Gravure en Italie avant Marc-Antoine, par M. le vicomte H. Delaborde; l'Art dans la maison, par M. Henry Havard; Froment-Meurice, argentier de la ville de Paris, par M. Philippe Burty..... 449

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Paul Lefort..... .... L'Exposition nationale de 1883 (3e et dernier article)..... 457

Charles Bigot..... Les Fresques de Raphael a la Farnésine (4e et dernier article)..... 472

Paul Mantz..... L'Art japonais, par M. Louis Gonse..... 477

Gustave Le Bon..... Les Arts Arabes (1er article)..... 508

Édouard Corroyer et Paul Lefort..... Bibliographie : Histoire de l'art dans l'Antiquité, par G. Perrot et Ch. Chipiez; La Cruche cassée, par H. de Kleist; illustrations d'Adolphe Menzel... 521

Henry Jouin..... Bibliographie des Ouvrages publiés en France et a l'Étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le second semestre de l'année 1883..... 537

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Encadrement tiré d'un livre ayant appartenu à Mathias Corvin..... 5

Salon de peinture : Portrait de dame âgée, par M. F. Gaillard; le Joueur d'orgue, par M. Uhde; Fragment de « la Moisson », par M. Lhermitte; les Deuillants, par M. Tattegrain; les Noyers de la Cordelle, à Vézelay, par M. Ad. Guillon, en cul-de-lampe. Dessins des artistes d'après leurs tableaux..... 9 à 23

Portrait de ma mère, par M. Whistler (Salon de 1883), eau-forte de M. H. Guérard; gravure tirée hors texte..... 10

Jeune femme, masque de marbre (collection de M. le baron Garriod, à Florence), en lettre; Buste d'homme, de la Renaissance (Louvre); Buste de femme (collection d'Ambras, à Vienne); Buste de femme, xve siècle (Louvre); Béatrix d'Aragon (collection de M. G. Dreyfus); Battista Sforza (Bargello); Portrait de jeune femme (musée de Berlin); Profil du même; Masque de marbre du musée municipal de Villeneuve-lès-Avignon. Profil du même. Dessins de M. Ludovic Letrône..... 24 à 42

La Vierge au coussin vert, par Andrea Solario (Salon carré du Louvre); gravure au burin de M. A. Didier, tirée hors texte..... 46

Vue de la Tamise, par M. W.-L. Wyllie (Exposition de la Royal Academy), dessin de l'artiste d'après son tableau. Fragment du tableau « Pandora » de Dante Rossetti, dessin de M. H. Guérard..... 53 et 57

Salon de sculpture : le Crépuscule, par M. Boisseau; la Nuit, groupe en plâtre, par M. F. de Saint-Vidal; Mercure emportant Eurydice, par M. Félix Martin; Fraternité ! groupe en plâtre par M. Carlier. Dessins des artistes d'après leurs ouvrages exposés au Salon..... 59 à 73

Tête de jeune femme, étude au crayon par M. de Nittis, en lettre..... 77

Exposition de portraits du siècle : le duc d'Orléans, par Ingres, et M. Guizot, par Paul Delaroche (gravures empruntées à l'histoire de France de Mme de Witte, née Guizot, éditée par Hachette); Meyer et Bonaparte, par L. David (reports de deux eaux-fortes de M. J. David pour son ouvrage sur Louis David); M. Carolus Duran, par M. John-S. Sargent, dessin de l'artiste.... 81 à 89

En-tête : motif d'ornement du xviiie siècle; Mlle Prévost, d'après le portrait de Raoux, au musée de Tours : Bois empruntés au livre de M. Ad. Jullien, « la Comédie à la cour », édité par Firmin-Didot et Ce..... 92 et 93

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Encadrement composé de motifs empruntés à des peintures de Pompéi..... 97

Peintures de vases antiques : Personnages sur la face extérieure d'une coupe (Musée du Louvre); Personnage buvant; Centaure primitif; Coupe de Polyphème; Coupe de Musée et Linus; Lecythus blanc d'Athènes, en cul-de-lampe..... 101 à 117

Pages.

Portrait de M^lle L., dessin de M. Lehmann d'après son tableau du Salon de 1883; gravure tirée hors texte..... 114

« *Vive la Fidélité !* » eau-forte de M. H. Guérard d'après le tableau de Frans Hals appartenant à M. le comte Ed. de Pourtalès; gravure tirée hors texte.. 122

Monuments de Saint-Émilion : Vue de la partie romane du clocher; Vue du cloître de l'église collégiale; dessins de M. Paul Gout..... 125 et 129

Exposition rétrospective de livres et manuscrits de l'Union centrale. — Gravure tirée du « Rosarium beatæ Mariæ Virginis », Gouda, 1489, en lettre; Frontispice de la « Commedia di Dante », Venise, 1491; Sibylle des « Opuscula » de Philippus de Barberiis, Rome, 1481; Frontispice de la « Vita monastica », par Beato Laurenzo, Venise, 1491; gravure tirée des « Métamorphoses » d'Ovide, Venise, 1498; gravure tirée de la « Bible de Mallermi », Venise, 1498; gravure tirée de la « Stultifera navis » de Brandt, Bâle, 1497; les Saintes Femmes, gravure tirée de la Passion, par Pierre Dodo, Amsterdam, 1523; le Christ sortant du prétoire, gravure tirée de la Passion de Hans Scheufflein, Nuremberg, 1507; Alardus d'Amsterdam, portrait attribué à Holbein, dans le « Ritus edendi », Amsterdam, 1523..... 135 à 155

Le Barrage de l'Étang-du-Merle, eau-forte de M. Tancrède Abraham, d'après son tableau du Salon de 1883; gravure tirée hors texte..... 158

Cul-de-lampe d'après Ruysdael..... 184

1^er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Objets de la collection du baron Charles Davillier : — Encrier vénitien en bronze, en tête de page, et Portrait de jeune homme, bas-relief du XV^e siècle, en lettre; Portrait du baron Davillier, d'après une photographie; La Vierge et l'Enfant Jésus, deux terres cuites italiennes du XV^e siècle; Id., bas-relief en pierre de l'école italienne du XV^e siècle; La Présentation au temple, bas-relief en bois de l'ecole vénitienne du XVI^e siècle; Le Christ enfant bénissant, marbre florentin du XV^e siècle; L'Adoration des Rois, bas-relief en bronze d'Andrea Riccio; Portrait de Riccio par lui-même; Buste d'empereur romain en bronze, école vénitienne du XVI^e siècle; La Vierge allaitant l'Enfant Jésus, ivoire français du XIV^e siècle; Id., ivoire italo-flamand du XVI^e siècle. Dessins de M. L. Letrône, gravés par M. Gillot..... 185 à 212

Le Matin, par Théodore Rousseau, eau-forte de M. Maxime Lalanne d'après le tableau appartenant à M^me la baronne Nathaniel de Rothschild (Exposition des Cent chefs-d'œuvre); gravure tirée hors texte. (Voir l'article, p. 119.) .. 118

Entrée de Béguinage, tête de page d'après un tableau de Johannes Vermeer; Vue de Delft, par le même (Musée de la Haye); la Liseuse, par le même (Musée de Dresde); une Rue à Delft, par le même (Collection Six). Dessins de M. Walker..... 213 à 221

La Dentellière, par Johannes Vermeer, dit Van der Meer de Delft, eau-forte de M. A. Gilbert d'après le tableau du Musée du Louvre; gravure tirée hors texte..... 214

Tombeau de l'abbé de Blanchefort, attribué à Jean Juste, en-tête de page; Tombeau de Philippe de Montmorency, par le même..... 225 et 227

Tête de saint Jean-Baptiste, dessin d'Andrea Solario au Musée du Louvre;

Pages.

héliogravure de M. Dujardin, tirée hors texte. (Voir l'article, page 48.)..... 226

Gravures des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, empruntées à l'ornementation des livres suivants : Emblèmes d'Alciat, Paris, 1534; la Vie des douze ducs de Milan, par Tory, Paris, 1549; Evangelia, Paris, 1554; L'Hécatongraphie, Paris, 1543; les Quadrins historiques de Claude Paradin, illustrés par le Petit Bernard, Lyon, 1553; Pourtraits divers, illustrés par le même, Lyon, 1557; la Morosophie, Lyon, 1558; les Figures de la Bible, Lyon, 1564; Vitruve, Lyon, 1552; Emblèmes de Georgette de Montenay, illustrés par Pierre Woeiriot, Lyon, 1571; Epigrammata de Thomas Morus, Bâle, 1518; les Simulachres de la mort de Holbein, Lyon, 1538; Velmatii Carmina, Venise, 1538; Traité médical d'Angelo di Forte, Venise, 1544; Contemplatio vitæ Christi, Venise, 1557; Fables de Verdizotti, illustrées par le Titien, Venise, 1570; Arts et métiers de Jost Amman, Francfort, 1574; Vie de Jésus-Christ, illustrée par Liévin de Witte, Anvers, 1539; Omnium fere gentium habitus, Anvers, 1572; Portraits des hommes illustres, par Tobie Stimmer, Bâle, 1591; Kunstliche und folgerissene figuren, Francfort, 1587; Vie du père Gabriel Maria, illustrée par Diepenbeke, Anvers, 1642; L'Esbatiment moral des animaux, illustré par Ph. Galle, Anvers, 1578; Theatrum crudelitatum hæreticorum, Anvers, 1587; Emblemata Amatoria, illustrés par Crispin de Passe, Amsterdam, 1611; Compendium operum virgilianorum, Arnheim, 1612; Bible de Mérian, Francfort, 1627; Belacchende Werelt, par Adrien Van der Venne, la Haye, 1635; Œuvres de Cats, Middelbourg, 1618; Nebulo nebulonum, Leuwarden, 1636; Emblemata de Cramer, illustrés par Mérian, Francfort, 1620; les Héros de la Ligue, Paris, 1691; Figures bibliques illustrées par Conrad Mayer, Zurich, sans date; les Arts et Métiers illustrés par Luiken, Amsterdam, 1694; Linguæ vitia et remedia, Anvers, 1631; Éléments de dessin, par Saint-Igny, Paris, sans date; Danse des Morts, illustrée par Schellenberg, Winterthur, 1787; Psaumes par M^lle^ Sophie Chéron, Paris, 1694; Devises héroïques de Claude Paradin, illustrées par le Petit Bernard, Lyon, 1557, en cul-de-lampe..... 230 à 264

1^er^ OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON

Le château de Chambord, d'après une aquarelle de Th. Rousseau, en tête de page..... 273

Francesco de Médicis, héliogravure de M. Dujardin d'après une cire de Benvenuto Cellini; gravure tirée hors texte..... 290

Bianca Cappello, d'après Alessandro Allori; la même, d'après Angiolo Bronzino; la même, d'après deux médailles de Pastorino de Sienne..... 285 à 297

Vues prises dans l'île d'Ischia; treize dessins au crayon de M. Ary Renan, gravés par M. Gillot..... 304 à 316

Objets figurant à l'Exposition rétrospective d'Amsterdam : Michelle de France, statuette en bronze du XV^e^ siècle; Corne à boire à monture d'argent ciselé (1565); Fragment de la même, en lettre; Porte-verre en argent ciselé; Aiguière en vermeil; Plaque en argent, XV^e^ siècle; Jean D'Avesne, statuette en bronze du XV^e^ siècle; gravures d'après les dessins de M. Van der Kellen. Croquis donnant la coupe d'un vêtement du XI^e^ siècle, en cul-de-lampe. 317 à 333

Pages.

Le Pont de Mantes, par Corot, eau-forte de M. H. Guérard d'après un tableau appartenant à M. Defoer; gravure tirée hors texte. (Voir l'article, page 121.) 314

Collections Spitzer : Sainte Famille, tapisserie tissée d'or, travail flamand du XVI^e^ siècle ; la Vierge et l'Enfant Jésus, tapisserie tissée d'or, travail italien du XVI^e^ siècle; dessins de M. Walker; l'arbre de Jessé, parement d'autel ou de lectrin, broderie française du XIV^e^ siècle, dessin de M. H. Guérard..... 237 à 341

Andromaque et Pyrrhus, dessin à la pierre noire de Prudhon (collection Coutan, au Louvre); héliogravure de M. Dujardin, tirée hors texte..... 350

Portrait au crayon de M. Coutan, par Paul Delaroche, reproduit par M. H. Guérard..... 346

1^er^ NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Encadrement de Rubens d'après un dessin de l'Albertina, à Vienne. Œuvres de Rubens : Les trois Grâces, dessin à la sanguine; Latone et les Paysans (Pinacothèque de Munich); Enfants portant des fleurs (Id.) ; dessins de M. Walker..... 361 à 376

L'Assomption, eau-forte de M. E. Forberg d'après le tableau de Rubens au Musée de Dusseldorf; gravure tirée hors texte..... 374

Exposition nationale de 1883 : Figures de la « Condamnation de Jean Huss », par M. Brozik; Andromède, par M. Henner; Figure de « la Place du Carrousel », par M. de Nittis; Au jardin, par M. Heilbuth; Portrait de M^me^ Somzée, par M. E. Wauters; Les Foins, par M. Bastien-Lepage; dessins des artistes d'après leurs tableaux..... 385 à 405

Tête de l'un des chevaux de la Nuit et cavalier du Parthénon; Michel Paléologue, par Benozzo Gozzoli; Le Colleone, par Verocchio; Un des chevaux de bronze du portail de Saint-Marc, à Venise; Gattamelata, par Donatello; Tête de cheval, par A. Dürer, d'après L. de Vinci; Les Mages, par Benozzo Gozzoli; Cavalier d'A. Dürer; Têtes de chevaux, par L. de Vinci, en cul-de-lampe. Dessins de M. Duhousset..... 407 à 423

Collection Spitzer : Broderie française, époque Henri II; Mitre brodée, Allemagne, XV^e^ siècle; Dos de chasuble, Bruges, XVI^e^ siècle; Parement de lectrin, Bruges, XVI^e^ siècle..... 425 à 437

La Toilette de Vénus, eau-forte de M. Rajon, d'après un groupe en ivoire et argent exécuté par Froment-Meurice; gravure tirée hors texte..... 446

Assiette de Delft décorée en camaïeu bleu (musée de Cluny), en cul-de-lampe.. 448

La Canne de M. de Balzac, eau-forte de Jules Jacquemart d'après une pièce d'orfèvrerie exécutée par Froment-Meurice; gravure tirée hors texte..... 454

Encadrement tiré du « Decamerone » de 1492; Gravure du « Fasciculus medicinæ », Venise, 1493; La Vierge entourée de saints, d'après un nielle florentin; illustrations de « La gravure en Italie... », par le vicomte H. Delaborde; Tête de page, Console de Boule, au Louvre, et cul-de-lampe tirés de « l'Art dans la maison », par M. H. Havard..... 449 à 456

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON

Pages.

Exposition nationale de 1883 : Figure de Jean Huss, dessin de M. Brozik, d'après son tableau ; Mozart enfant, statuette en plâtre, par M. Barrias ; L'Âge d'airain, statue en bronze, par M. Rodin ; Portrait de jeune fille, pastel, par M. Émile Lévy ; Saint Jean, statue en marbre, par M. Dampt, en cul-de-lampe : dessins des artistes gravés par M. Gillot..... 457 à 471

Figure du *Christ* dans les *Pèlerins d'Emmaüs*, gravure au burin de M. F. Gaillard, d'après le tableau de Rembrandt au Louvre..... 470

Figure d'ange, tirée d'un dessin de Raphaël, en cul-de-lampe 486

La Chute des réprouvés, héliogravure de M. Goupil d'après le tableau de Rubens au Musée Suermondt, à Aix-la-Chapelle ; gravure tirée hors texte. (Voir l'article dans la livraison de novembre, p. 371.)..... 482

Encadrement tiré d'un album japonais ; Poterie de Ghioghi ; Boîte en faïence, par Kenzan ; Djizo, dieu de la bienfaisance, par Kanaoka, kakémono ; Croquis de Hokousaï ; Corbeau en bronze ; Casque en fer ; Enfant terrassant un sanglier, par Hokkeï ; Divers netzkés ; Boîte en laque, par Koma Kouansaï ; Porte-bouquet en bois sculpté, par Minkokou ; Deux gardes de sabre, par Oumétada ; Boîte à écrire en laque incrusté ; Robe de cour de Hojo ; Homard, d'après Hokousaï, dessins de M. H. Guérard, d'après des objets des collections de MM. Bing, Cernuschi, Montefiore, Wakaï et Louis Gonse, gravés par MM. Gillot et Guillaume..... 487 à 507

Panneau d'une porte en bois provenant de l'Alcazar de Séville ; Guéridon en bois ; Table en bois incrusté ; Parure arabe en argent ; Ancien coffret arabe ; Monnaie arabe (gravures empruntées à la « Civilisation des Arabes » de M. Gustave Le Bon)..... 508 à 520

Étude pour l'Odalisque de la collection Pourtalès ; héliogravure de M. Dujardin, d'après un dessin de Ingres (collection Coutan, au Louvre (Voir l'article dans la livraison d'octobre, p. 358.)..... 518

Intérieur d'une tombe des Beni-Hassan, d'après Lepsius, en-tête de page ; Statue de l'architecte Nefer (Boulaq), en lettre ; Éléments de l'édifice égyptien ; Façade principale du Temple de Louqsor ; Colonne de la salle hypostyle du Ramesséum ; Le Pluteus, au Ramesséum ; Le Tombeau de Sabou : Bois empruntés à l' « Histoire de l'Art dans l'Antiquité », éditée par Hachette et Ce. 521

Trois bois empruntés à la « Cruche cassée », de Ad. Menzel, éditée par Firmin-Didot..... 533 à 535

FIN DU TOME VINGT-HUITIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît. — [1941]

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY